Art
C.

Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Leopold Clausnitzer,

cand. rev. min.

aus Friedrichsfelde bei Berlin.

Tag der mündlichen Prüfung: **27. Juli 1903.**

Halle a. S.
Druck von Wischan & Burkhardt.
1904.

- LIBRARY -
JN 7 1904
UNIVERSITY OF TORONTO

105

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit, die auf Anregung und unter dauernder freundlicher Förderung meines hochverehrten Lehrers Herrn Prof. D. Dr. Nicolaus Müller in Berlin entstand, ist nicht der erste Versuch, die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst zum Gegenstand einer monographischen Darstellung zu machen. Aber die bisherigen Untersuchungen sind nicht für alle hier in Betracht kommenden Fragen erschöpfend genug, um nicht eine Neubearbeitung des Gegenstandes zu rechtfertigen. Denn Martignys Arbeit[1]) kann durch ihr Alter, den kleinen Kreis der zur Besprechung kommenden Darstellungen und endlich durch den Mangel an wissenschaftlicher Methode, der namentlich in der durch kein kritisches Feingefühl gehemmten Tendenz, auch in den geringfügigsten Details eine symbolische Beziehung festzustellen,[2]) zum Ausdruck kommt, als veraltet gelten. Ist dagegen auch H. Bergners Schrift[3]) jünger und von modernem wissenschaftlichen Geist erfüllt, so ist sie doch so unzulänglich, dass eine anderweitige Bearbeitung des Gegenstandes „noch immer ein archäo-

[1]) Martigny „Étude archéologique sur l'agneau et le bon pasteur." Paris 1860.

[2]) Vergl. namentlich die feine Unterscheidung zwischen dem Hirtenstab mit krummer und gerader Spitze, l. c. p. 72!

[3]) H. Bergner, „Der Gute Hirt in der altchristlichen Kunst." Berlin 1890.

logisches Desiderat ist.[1]) Vor allem vermisst man in seiner Arbeit, als die unerlässliche Voraussetzung zur Erörterung der einschlägigen kritischen Fragen, ein Verzeichnis aller in Betracht kommenden Monumente. Ferner kommen die Kontroversen über die Grundlagen unseres Bildes in der biblischen und altchristlichen Literatur und über seine Bedeutung im Kreise der altchristlichen Jenseitsvorstellungen zu keiner ihrem Gewicht entsprechenden Behandlung. Daneben aber berechtigen die zahlreichen neuen Funde, besonders in Sicilien, Nordafrika und Dalmatien, und der Umstand, dass das Bild des guten Hirten in jüngster Zeit zur Begründung der Anschauung von einer allgemeinen künstlerischen Abhängigkeit des Occidents vom Orient[2]) wieder in den Vordergrund der Diskussion gerückt ist, eine umfassende Neubearbeitung des Gegenstandes.

Abgesehen von den beiden schon genannten Schriften fehlt es nicht an anderen grösseren Vorarbeiten für diese Aufgabe; so hat der französische Gelehrte Grousset eine verdienstvolle, wenn auch nicht einwandsfreie Studie über den Guten Hirten der Sarkophagplastik[3]) und der deutsche Gelehrte Kaufmann eine gründliche Untersuchung über die Stellung unseres Bildes im Kreise der altchristlichen Jenseitsvorstellungen[4]) verfasst. Für die Aufstellung des

[1]) F. Wiegand „Christl. Kunstblatt". 1898. No. 1, S. 12. — Hennecke, „Altchristl. Malerei und altchristl. Literatur" 1896 S. 85 Anm. 1 nennt Bergners Arbeit „eine völlig unzureichende Monographie".

[2]) Strzygowski, „Orient oder Rom?" S. 59.

[3]) „Étude sur l'histoire des sarkoph. chrét." Bibl. des Écol. franç. d'Athènes et de Rome. Fasc. 42 Paris 1885, p. 19–26; „Le Bon Pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire dés Chrét." Mélanges d'Archéol. et d'Histoire. Par. 1885 p. 161–180.

[4]) K. M. Kaufmann, „Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums." Mainz 1900.

Katalogs von Darstellungen auf Wandgemälden[1]) und Sarkophagen[2]) boten sich schon vorhandene Verzeichnisse als brauchbare Hilfsmittel. Daneben ergaben die Kataloge des Lateran Museums,[3]) des Campo-Santo zu Rom,[4]) des Museum-Kircherianum[5]) und der nordafrikanischen Museen in Algier und Tunis[6]) eine weitere Ausbeute einschlägiger Monumente fast aller Kunstzweige. Für die Datierung der Darstellung mussten wir uns, da sich unser Urteil nicht auf Autopsie berufen kann, die in den Quellen angegebenen chronologischen Bestimmungen aneignen bis auf einige wenige Fälle, wo auf Grund bestimmter Indizien ikonographischer Natur eine abweichende Meinung zu vertreten war.

Um das Quellenverzeichnis möglichst kurz und einheitlich zu gestalten, ist der Aufzählung der Fresken die neue Wilpertsche Publikation[7]) zugrunde gelegt, während für die Monumente der anderen Kunstzweige auf Garruccis noch immer klassisches Werk[8]) verwiesen ist, soweit seine Zeichnungen nicht durch neuere zuverlässige Publikationen ersetzt sind.

---

[1]) Lefort, „Chronologie des peintures des catacombes de Rome". Paris 1885. Deutsch bearbeitet von Pohl, „Die altchristl. Fresko- und Mosaikmalerei". 1888. — Die römischen Freskodarstellungen gibt Hennecke a. a. O. in einem durch neuere Funde jetzt überholten Katalog.

[2]) Grousset, „Étude . . . "; vergl. S. IV Anm. 3.

[3]) J. Ficker, „Die altchristl. Bildwerke des Lateran". Leipz. 1890.

[4]) De Waal in der Archäol. Ehrengabe der Röm. Quart.-Schrift 1892 S. 12ff. zum 70. Geburtstage de Rossis.

[5]) V. Schultze, „Archäol. Studien". Wien 1880. S. 268 ff.

[6]) Musées et Collections archéol. de l'Algerie et de la Tunisie.: Musée d'Alger par G. Doublet, Paris 1890. — Musée Alaoni par le Blanchère et Gauckler, Paris 1897. — Musée de Lambèse par R. Cagnat, Paris 1895.

[7]) J. Wilpert, „Die Malereien der Katakomben Roms." I u. II. Freiburg im Breisgau 1903.

[8]) R. Garrucci, „Storia della arte christ. nei primi otto secoli della Chiesa." I—VI. Prato 1873—1881.

Mit Genehmigung der Fakultät kommt nur der zweite Teil der Dissertation, der Ursprung, Geschichte und Bedeutung der Hirtenbilder untersucht, vollständig, der erste Teil dagegen, welcher Verzeichnis und ausführliche Beschreibung der Monumente enthält, nur in den Quellennachweisen zum Abdruck.

Zum Schluss habe ich mich noch der angenehmen Pflicht zu unterziehen, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. H. Bulle für seine freundliche kritische Beihilfe zur endgiltigen Fassung der vorliegenden Arbeit meinen wärmsten Dank auszusprechen!

Literatur.

1) Allegranza, Opusculi eruditi Latini ed Italiani, Cremona 1781.

2) Antichita d'Ercolano. Napoli 1757.

3) Aringhi, Roma subterranea novissima . . . , Rom 1651, I—II.

4) Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, Paris 1879. (Bibl. des Écol . . . . fasc. X).

5) F. Becker, Roms altchristliche Coemeterien, Düsseldorf 1874. —

6) Derselbe, Die Wand- und Deckengemälde der römischen Katakomben, Düsseldorf, 1871.

7) St. Beissel, Bilder aus d. Geschichte der altchristl. Kunst u. Literatur in Italien, Freiburg im Breisgau, 1899.

8) Bellori, Lucerne del Bartoli, Rom, 1691.

9) Ders., Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum, Rom 1738.

10) H. Bergner, Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst, Berlin 1890.

11) E. Le Blant, D'une lampe payenne, Paris 1875 (Extrait, Rev. archéol. 1875).

12) Ders., Étude sur les sarcophages chrét. antiques de la ville d'Arles, Paris 1878.

13) Ders., Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886.

14) La Blanchère, Tombes en mosaïque de Thabraca, douze stèles votives du Musée du Bardo, Paris 1897. —

15) La Blanchère et Gauckler, Musée Alaoui, (Catalogue des Musées et Collections Archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie), Paris 1897.

16) Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne, (russisch und französisch) St. Petersburg 1901.

17) Boldetti, Osservazioni sopra i cimiteri de'Santi Martiri ed antichi cristiani di Roma, Rom I—III, 1720.

18) Bosio, Roma Sotteranea, Rom 1632.

19) Bottari, Roma Sotteranea I—III, Rom 1737.

20) A. Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christl. Altertums, Wolfenbüttel 1893.

21) Buonarroti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, Florenz 1716.

22) R. Cagnat, Musée de Lambèse, (Catalogue des Musées etc. (cf. N. 15) Paris 1895.

23) Catalogue of early christian antiquities . . . of the British Museum, London 1901.

24) F. de Clarac, Musée de sculpture antique et moderne du Louvre I—II, Paris 1841.

25) Collignon, Geschichte der griechischen Plastik, deutsch: I. Band, E. Thraemer, Strassburg 1897; II Band, F. Baumgarten, ebendort 1898.

26) Delattre, Musée Lavigérie de Saint-Louis de Carthage (Musées et collections. — cf. N. 15), Paris 1899.

27) G. Doublet, Musée d'Alger, (Musées et collect. cf. N. 15) Paris 1890.

28) Ephemeris Salonitana, Jaderae 1894.

29) J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im christl. Museum des Lateran, Leipzig 1890.

30) Ders., Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst (Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, V), Leipzig 1887.

31) R. Forrer, Frühchristl. Altertümer aus Achmin Panopolis.

32) J. Führer, Ein altchristl. Hypogaeum im Bereiche der Vigna Cassia bei Syrakus. Abhandlg. der bayr. Akad. d. Wissensch. I. Cl. XXII. Bd. I. Abt. — München 1902.

33) Ders., Forschungen zur Sicilia Sotteranea, Abhandlg. etc. I. Cl. XX. Bd. III. Abt. — München 1897.

34) W. Furtwängler, Die Idee des Todes i. d. Mythen u. Kunstdenkmälern der Griechen, Freiburg i. Brsg. 1855.

35) P. R. Garrucci, Monument. del Museo Lateranense. Rom 1861.

36) Ders., Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, I—VI, Prato 1873—1881. Abkürzung: Garr.

37) Ders., Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma, Rom 1864.

38) Goar, Euchologion seu Rituale Graecorum, Venetiis 1730.

39) H. Graeven, Frühchristl. u. mittelalterl. Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung; N. 1—80, aus den Sammlungen in Italien. Rom 1900.

40) Grousset „Le Bon pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire des Chrétiens." Mélanges d'archéol. et d'histoire, p. 161—180, Paris 1885.

41) Ders., „Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens". Bibliotheque des Écoles franç. d'Athènes et de Rome, fasc. 42, p. 19—26, Paris 1885.

42) A. Hauck, Die Entstehung des Christustypus in d. abendländ. Kunst. 1888.

43) A. Hasenclever, Der altchristl. Gräberschmuck, Braunschweig 1886.

44) E. Hennecke, Altchristl. Malerei u. altchristl. Literatur, Leipzig 1896.

45) O. Jahn, Archäologische Beiträge, Berlin 1847.

46) K. M. Kaufmann, Die sepulkral. Jenseitsdenkmäl. der Antike u. d. Urchristentums, Mainz 1900.

47) F. X. Krauss, Geschichte d. christl. Kunst, I—II, Freiburg i. Brsg. 1896/7. Abkzg.: Krauss, Gesch.

48) Ders., Real-Encyklopädie der christl. Altertümer, I—II, ebendort. 1882—1886.

49) Ders., Roma Sotteranea mit Zugrundelegung des Werkes von J. Spencer Northcote, ebendort. 1873.

50) J. Kurth, Die Mosaiken der christl. Ära, 1. Teil: Die Wandmosaiken von Ravenna, Berlin 1901.

51) J. Kirsch, „Die Akklamationen und Gebete der altchristlich. Inschriften" in der 2. Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft, Cöln 1897.

52) L. Lefort, Chronologie des peintures des catacombes de Rome, Paris 1885.

53) H. F. J. Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfr. u. Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben, Freiburg i. Brsg. 1887.

54) Mabillon, Museum Italicum, I. II. Paris 1687.

55) Martigny, Étude archéol. sur l'agneau et le bon Pasteur, Paris 1860.

56) Matz u. Duhn, Antike Bildwerke in Rom, I—III, Leipzig 1881/2.

57) Meyer-Weiss, Die Evangelien des Marcus u. Lucas, Göttingen 1901.

58) C. Michel, Gebet und Bild in frühchristl. Zeit. (Studien über christl. Denkmäler, herausg. v. J. Ficker. Neue Folge der archäol. Studien zum christl. Altertum und Mittelalter, 1. Heft), Leipzig 1902.

59) O. Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christl. Altertums. (Archäolog. Studien z. christl. Altert. u. Mittelalt. Herausg. v. J. Ficker, 4. Heft). Freiburg i. Brsg. 1897.

60) Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst, I—II, Göttingen 1854/6.

61) Fr. Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825.

62) Pacho, Relations d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque et les oasis d'Andjelah et de Maradèh, Paris 1827.

63) Perret, Catacombes de Rome, I—VI, Paris 1851/5.

64) F. Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst, I. II. Weimar 1847.

65) Ders., „Über einige Denkmäler d. kgl. Museen zu Berlin von religionsgeschichtlicher Bedeutung" (Sonderabdruck aus d. Zeitschrift für histor. Theologie), Berlin 1846.

66) O. Pohl, Altchristl. Fresko- u. Mosaikmalerei, Leipz. 1888.

67) F. Portheim, Über den dekorativen Stil in der altchristl. Kunst, Stuttgart 1886.

68) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik, Leipzig 1881.

69) Real-Encyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, Bd. IV u. X, Leipzig 1898 u. 1901.

70) S. Reinach, Repertoire de la statuaire grecque et romaine. Paris 1897, II, p. 551—553.

71) C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Berl. 1890/1897.

72) R. Rochette, Trois Mémoires sur les antiquités chrétiennes (Extrait du tom. XIII des Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Belles Lettres), Paris 1836.

73) Th. Roller, Les catacombes de Rome I. II. Paris 1871. Abkzg. Roller.

74) W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie, 14. Lieferg., Leipzig 1889.

75) G. B. de Rossi, La Roma Sotteranea cristiana. I—III. Rom. 1864—1877. Abkzg. De Rossi, R. S.

76) V. Schultze, Archäol. der altchristl. Kunst, Münch. 1895.

77) V. Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente, Wien 1880. Abkzg. Arch. St.

78) Ders., Die Katakomben, Leipzig 1882.

79) Ders., Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel, Jena 1877.

80) Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen, Leipzig 1879.

81) A. Springer, „Die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter". Bericht über die Verhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellsch. d. W. zu Leipzig, philos. histor. Kl., XXII, 1879.

82) J. Strzygowski, Orient oder Rom? Leipzig 1901.

83) Stuhlfauth, Die altchristl. Elfenbeinplastik, Freiburg im Brsg. u. Leipzig 1896.

84) Triplice omaggio alla sanità di Papa Pio IX. nel suo giubileo episcopale offerto dalle tre Romane Accademie. Il museo epigrafico cristiano Pio-Lateranense. Rom 1877. (De Rossi).

85) A. Venturi, Storia dell'arte Italiana. I Bd.: Dei primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano. Mailand 1902. Abkzg. Venturi Gesch.

86) M. A. Veyries, Les figures criophores dans l'art Grec, l'art Gréco-Romain et l'art Chrétien. (Bibl. des Écol. franç. d. Ath. et d. Rom. fasc. 39), Paris 1884.

87) Visconti, Museo Pio-Clementino, 1796, Rom.

88) H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser, Freiburg im Breisgau 1899.

89) J. Wilpert, die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten, Cöln 1898.

90) Ders., Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche, Freiburg im Brsg. 1892.

91) Ders., Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien, ebendort 1892. Abkzg. Alte Kopien.

92) Ders., Die Malereien der Katakomben Roms. I., II. Bd. Freiburg im Breisgau 1903. Abkzg. Wilp. Mal.

93) Ders., Prinzipienfragen der christlichen Archäologie, ebendort 1889.

94) Ders., „Schäden und Rückschritte auf dem Gebiete der christl. Archäologie." Historisch-politische Blätter für das kathol. Deutschland, CXXII. Bd., München 1898.

95) Ders., Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe des h. Petrus und Marcellinus. Freiburg im Brsg. 1891.

Die periodisch erscheinende Literatur.

96) Bibliotheque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rom, fasc. X u. XXXIX, Paris 1879 u. 1884.

97) Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, Paris 1886.

98) Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata, Spalato 1878 ff.

99) Bulletino di Archeologia cristiana, Rom 1863 ff. — Seit 1895: Nuovo Bulletino di Arch. crist. Abkzg. Bull.

100) Bulletino dell'Instituto di Correspondenza archeologica, Rom 1833.

101) Das christliche Kunstblatt, Stuttgart 1899 ff.

102) Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris 1900.

103) Gazette archéologique, Paris 1878 u. 1885.

104) Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rom, Paris 1883 u. 1885. Abkz. Mélang.

105) Les Missions Catholiques, Lyon etc., 1883 f.

106) Notizie degli scavi di Antichità, Rom, fasc. VI 1902.

107) Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique du departement de Constantine. Constantine 1856/7 u. 1886/7.

108) Revue africaine, Alger 1857.

109) Revue archéologique, Paris 1856, 1868, 1877 u. 1883.

110) Revue de l'Archéologie chrétienne, Paris 1888.

111) Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Rom 1887 ff. Abkzg. R. Q. Sch.

I. Die Malereien der Katakomben.

A. Rom.

1. Die Darstellungen des lammtragenden Hirten.

α) Der Hirt, begleitet von zwei Schafen.

1) Wilp. Mal. Taf. 11,2. Im Bogen des linken Arkosols der sog. Nereuscrypta in Domitilla. Ende des 1. Jhrhdts.

2) Nicht reproduziert; Wilp. l. c. S. 433 N. 2, im Bogen des Arkosols der Hinterwand derselben Crypta. Zeit wie N. 1. Fast ganz verblichen.

3) Wilp. l. c. Taf. 9 und 11,3. Mittelfeld des Deckengemäldes ebendort. Zeit wie N. 1. Stark verblasst.

4) Wilp. l. c. Taf. 23,1. Farbiges Stuckrelief über dem obersten Loculus der rechten Seitenwand in der Kapelle der Madonna mit dem Stern in Priscilla. 1. Häifte 2. Jhrhdts.

5) Wilp. l. c. Taf. 35,2. Stelle wie N. 3 im Cubic. C von Lucina. Ende 2. Jhrhdts.

6) Wilp. l. c. Taf. 38. Stelle wie N. 3 im Cubic. A^2 der Area III von Callist. Zeit wie N. 5.

7) Wilp. l. c. Taf. 44,1. Lünette des hinteren Grabbogens im Cub. IV von Prisc. Sehr fragmentiert. Zeit wie N. 5.

8) Wilp. Taf. 42,1. Stelle wie N. 3 im Cub. III ders. Ktkb. Dieselbe Zeit.

9) Bull. 1892 tav. III. Auf einem Loculusverschluss im unteren Stockwerk von Prisc. Ende 2. Jhrhdts. cf. Bull. l. c. p. 32 u. 108. Die Nebendarstellung zeigt den Abschied einer sterbenden Mutter von ihren überlebenden fünf Kindlein.

10) Garr. VI, t. 405,1. Stelle wie N. 3 im Culic II. des Hypogäums an der Via Latina. Stuckrelief. Ende des 2. Jhrdts.[1])

11) De Rossi, R. S. II, t. XVIII,1. Garr. II, t. 6,1. Dieselbe Stelle im Cub. A[3] der Area III von Call. Anfang 3. Jhrhdts.

12) Wilp. l. c. Taf. 66,2. Dieselbe Stelle im Cub. E von Lucina. Eine nach Kleidung, Attribut und Staffage selten vollständige Darstellung. Dieselbe Zeit.

13) Wilp. l. c. Taf. 61. Die gleiche Stelle in der Cripta della Madonna im Coemet. Petrus et Marcellinus. 1. Hälfte 3. Jhrhdts.

14) Wilp. l. c. Taf. 63,1. Dieselbe Zeit und die gleiche Stelle im Cub. VI ders. Ktkb.

15) Wilp. l. c. Taf. 72. Dieselbe Stelle im Cub. II ders. Ktkb. Mitte 3. Jhrhdts.

16) Wilp. l. c. Taf. 73. Gleiche Zeit und Stelle im Cub. III ders. Ktkb.

17) Wilp. l. c. Taf. 66,1. Gleiche Stelle im Cub. V von Prisc. 2. Hälfte 3. Jhrhdts.

18) Wilp. l. c. Taf. 102,1. Lün. e. Arkos. a. d. Hinterwand des Cub. XIV in Petr. Marc. Dieselbe Zeit.[2])

19) Wilp. l. c. Taf. 100. Stelle wie N. 3 in der Crypta des Orpheus ders. Ktkb. Die gleiche Zeit.

20) Wilp. l. c. Taf. 106,2. Im Scheitelpunkt des Innenbogens über dem Arkosol der Carvilia Lucina in Praetextat. Aus derselben Zeit.

21) De Rossi R. S. III. t. X,2. Garr. II, t. 35,2. — Die gleiche Stelle in der Soteris Region von Call. Ende 3. Jhrhdts.

22) Nicht reproduziert. Dieselbe Stelle in einer Gallerie gegenüber dem Eintretenden in Domit. Zeit wie N. 21.

---

[1]) Die Tunika ist zu lang wiedergegeben.

[2]) Garr. II, t. 55,1 hat irrtümlich die doppelt geschürzte Tunika.

23) Wilp. l. c. Taf. 69. Rechts a. d. Eingangswand d. Kammer 52 in Petr. Marc. aus derselben Zeit.

24) Wilp. l. c. Taf. 67. Stelle wie N. 3 in Kammer 53 ders. Ktkb. aus gleicher Zeit.

25) Wilp. l. c. Taf. 233. Aus derselben Zeit und an derselben Stelle im Cub. XIII der eben gen. Ktkb.

26) Wilp. l. c. Taf. 71,1. Cub. I. Stelle, Ktkb. u. Zeit wie N. 25. Fast völlig zerstört.

27) Wilp. l. c. Taf. 114. An der gleichen Stelle in der Crypta der Fische in der Ktkb. des Hermes. Dieselbe Zeit. Stark zerstört.

28) Garr. II, t. 88,1. Aus ders. Zeit und an derselb. Stelle in der Ktkb. des Pontian.

29) Wilp. l. c. Taf. 113. Decke der halb unt. d. Fussboden ausgegrab. Nische neben der Kammer 33 in Petr. Marc. Die gleiche Zeit. Obere Partie zerstört.

30) Wilp. Taf. 143,1. Stelle wie N. 20 üb. dem Arkos. E 19 in der Soteris Region von Call. Anfg. 4. Jhrhdts.

31) Wilp. Taf. 236. Lün. e. Arkos. i. d. Cripta delle pecorelle ders. Ktkb. Mittlere Partie zerstört. Dies. Zeit.[1])

32) Nicht reproduziert. Petr. Marc. Anfg. 4. Jhrhdts. Sehr dürftige Notiz Bull. 1899 p. 90.

33) Wilp. l. c. Taf. 223. Stelle wie N. 20 über d. Arkos. 29 in Domit. Erste Hälfte 4. Jhrhdts.[2])

34) Wilp. l. c. Taf. 190 u. 192,1. Arkosol einer Gallerie ders. Ktkb. aus der gleichen Zeit. Dadurch interessant, dass hinter den 2 begleitd. Schafen 2 Oranten stehen.

[1]) Die Komposition ist nicht symbolischen Inhalts (gegen de Rossi, R. S. II p. 350; Garr. II p. 22; Krauss Gesch. S. 103; Grousset Mélang. 1885 p. 166s; Becker Coemet. S. 82), sondern ein rein künstlerischen Erwägungen entsprungener Versuch, die häufig nebeneinander zu findenden Darstellungen des Quellwunders Mosis u. des Guten Hirten auch einmal zu einer, geschlossenen Komposition zu verschmelzen!

[2]) Garr. II, t. 53.3 zeigt irrtümlich die doppelt geschürzte Tunika u. zwei Schafe zu Füss. d. H.

35) Garr. II, t. 21,1. Stelle wie N. 3 in der rechten Apsis der Bäcker-Crypta in ders. Ktkb. aus ders. Zeit.[1])

36) Wilp. l. c. Taf. 169,2. Stelle wie N. 20 an der rechten Wand des Cub. I im Coemet. Ostrianum. Zeit wie N. 33.[2])

37) Wilp. l. c. Taf. 158,2. Stelle wie N. 3 im Cub. IX von Petr. Marc. Dieselbe Zeit.

38) Wilp. l. c. Taf. 130. Dieselbe Stelle in der Kammer 32 A derselben Ktkb. Zeit wie N. 33.

39) Wilp. l. c. Taf. 131. Die gleiche Stelle in der Kammer 37 B d. gen. Ktkb. aus ders. Zeit.

40) Nicht reproduziert; Wilp. l. c. S. 447 N. 48. Lün. e. Arkos. i. d. Gall. d. Acilier in Priscilla aus der gleichen Zeit. Verblasst.

41) Garr. II, t. 32,2. Stelle wie N. 20 über dem Arkos. „del Cardinale“ in Domit. Mitte 4. Jhrhdts.[3])

42) Wilp. l. c. Taf. 203. Stelle wie N. 3 in d. Cripta delle botte. Dieselbe Zeit.

43) Wilp. l. c. Taf. 71,2. Aus ders. Zeit und an der gleichen Stelle im Cub. XI von Petr. Marc.

44) Garr. II, t. 83,2. Stelle wie N. 20 üb. d. Arkos. II aus ders. Zeit.[4])

45) Wilp. l. c. Taf. 222,3. Lün. e. Arkos. im Coemet. Ostrian. 2. Hälfte 4. Jhrhdts.

46) Garr. II, t. 65. Stelle wie N. 3 im Cub. IV ders. Ktkb. Die gleiche Zeit.[5])

47) Wilp. l. c. Taf. 223. Stelle wie N. 20 über d. Arkos. I der gen. Ktkb. aus derselben Zeit.

---

[1]) H. ist nicht bärtig (cf. Wilp. Alte Kopieen S. 58).

[2]) Der Hirt ist unbärtig! (gegen Garr. II, t. 62,2).

[3]) Garr. nicht korrekt; in der rechten Hand hält der H. die Syrinx, cf. Wilp. l. c. S. 452 N. 72.

[4]) Aber die rechte Hand d. H. liebkost nicht eins der Tiere, sondern hält die Flöte, cf. Wilp. l. c. S. 454 N. 83.

[5]) Garr. nicht genau; d. H. hält d. Schaf mit beiden Händen, cf. Wilp. l. c. S. 451 N. 65.

48) Nicht reproduziert. Lün. d. 2. Arkos. der Magier mit dem Stern aus ders. Ktkb. u. Zeit. Sehr verblichen und fragmentiert.

β) Der Hirt nur in Begleitung eines Schafes.

49) Wilp. l. c. Taf. 32,2. Lün. e. Arkos. in der linken Wand der Januariuskrypta in Praetext. Fragmentiert. 2. Hälfte 2. Jhrhdts.

50) Wilp. l. c. Taf. 117,1. Arkosollünette im Coemet. Ostrian. Ende 3. Jhrhdts.[1])

51) Wilp. l. c. Taf. 158,1. Arkosollün. in der Ktkb. d. Sebastian.[2]) 1. Hälfte 4. Jhrhdts.

52) Wilp. l. c. Taf. 146. Stelle wie N. 20 über Arkosol II in Thrason.[3]) Dieselbe Zeit.

γ) Der Hirt ohne begleitende Schafe.

53) Wilp. l. c. Taf. 25. 2 Hirten in den korrespondierenden Ecken des Deckengemäldes im Culic. y. von Lucina (Callist). 1. Hälfte 2. Jhrhdts.[4])

54) Wilp. l. c. Taf. 17. Stelle wie N. 3 im Culic. der Urania in Praetext. Dieselbe Zeit.

55) Garr. II, t. 40,1. Stelle wie N. 3 im Culic. I. in der Ktkb. an der Via Latina. Ende 2. Jhrhdts.[5])

---

[1]) Die Darstellg. ist einer grösseren Komposition eingegliedert, zu der auch N. 119 gehört.

[2]) Die neben ihm stehende, für einen Gladiator angesprochene Gestalt (Krauss, Gesch. I, S. 101; de Rossi. Bull. 1867 p. 83), ist nach Wilpert's Untersuchungen ein Fischer!

[3]) Nicht verschollen; Wilp. hat es gesehen.

[4]) Der nach Art der Oranten erhobene rechte Arm ist nicht Redegestus (gegen Roll. I p. 93 u. Venturi p. 37), sondern offenbar nur eine formelle Assimilation an den Gestus der mit ihm alternierenden Oranten.

[5]) Für dieses Alter sprechen die Köpfe in den Ecken der Decke, die sich in ähnl. Auffassg. nur i. d. ältest. Teilen von Callist. finden. — Wilp. datiert das Bild i. d. 4. Jhrhdt.

56) Garr. II, t. 8,1; de Rossi, R. S. II, t. XIII, 2. Stelle wie N. 3 im Cubic. A^4 der Area III in Callist. Beginn 3. Jhrhdts.

57) Wilp. l. c. Taf. 54,1. Arkosollün. im Cubic. III. von Domit. Ganz verdorben. Die gleiche Zeit.

58) Wilp. l. c. Taf. 92,2. Nur wenige Schritte von d. Hauptstrasse entfernt a. e. Loculus der ersten Seitenstrasse, die sich vom Wege zur Ampliatuscrypta links abzweigt. 2. Hälfte 3. Jhrhdts.

59) Nicht reproduziert. Auf derselben Wand. R. Q. Sch. 1887. S. 126f. Ende 3. Jhrhdts.

60) Wilp. Cyclus Taf. I—II,1. Rekonstrukt. auf Taf. III—IV,1. An ders. Stelle wie N. 53 in Kammer 54 von Petr. Marcell. Vollständig verblasst. Aus der gleichen Zeit.

61) Wilp. Mal. Taf. 112,2. Stelle wie N. 20 über dem Arkos. I ders. Ktkb. Anfang 4. Jhrhdts.

62) Garr. II, t. 35,1, de Rosi, R. S. III, t. X,1. Stelle und Zeit wie N. 61, über einem Arkos. der Soteris-Region von Callist.

63) Wilp. l. c. Taf. 135,2. Z. T. zerstörtes Lünettenbild des zweiten Arkos. am Anfange e. Weges in der Nähe der Treppe L in Area III ders. Ktkb. 1. Hälfte 4. Jhrhdts.[1])

64) Nicht reproduziert. An ders. Stelle in Praetext. R. Q. Sch. 1887 S. 348. Mitte 4. Jhrhdts.

65) Wilp. l. c. Taf. 171. Stelle wie N. 3 im Cub. II von Ostrianum aus der gleichen Zeit.

66) Wilp. l. c. Taf. 169,1. Stelle wie N. 20 i. Cub. III ders. Ktkb. aus gleicher Zeit.

67) Wilp. l. c. Taf. 102,2. Lün. e. Arkos. a. d. Hinterwand d. Cub. X von Petr. Marcell. aus derselben Zeit. Z. T. zerstört.

68) Wilp. l. c. Taf. 35,1. Stelle wie N. 3 in e. Cub. von Priscilla. Neu entdeckt, aus ders. Zeit.

---

[1]) Die von de Rossi, R. S. II p. 294 genannten grossen „Vasen“ sind nach Wilp. Untersuchungen Meilensteine.

69) Wilp. l. c. Taf. 183,1. Lün. üb. d. Arkos. des Silvester in Thrason aus ders. Zeit.

70) Garr. II, t. 70,3. Lün. d. Arkos. IV im Cimit. Jordanorum. Verschollen. [1])

71) Garr. II, t. 70,1. Stelle wie N. 20 über Arkos. III ders. Ktkb. Verschollen.[2])

72) Garr. II, t. 72,1. Lün. d. Arkos. VII ebendort. Verschollen.

δ) Fragmtenarische bezw. nicht ganz gesicherte Darstellungen des lammtragenden Hirten.

73) Garr. II, t. 12,3; de Rossi, R. S. II, t. XXIV,2. Stelle wie N. 20 üb. e. Arkos. in Cub. A[3] in Area II v. Callist. Mitte 3. Jhrhdts.

74) Nicht reproduziert. Lefort p. 52 N. 50; Hennecke S. 89 N. 61. Lün. e. Arkos. aus der Eusebius-Region, nahe der der h. Soteris in Call. Ein unbestimmtes Bild aus d. 2. Hälfte 3 Jhrhdts.

75) Nicht reproduziert, Wilp. Mal. S. 440 N. 29. Gewölbe der Gall. zwischen d. Kamm. I u. II—III in Petr. Marcell. aus d. gleich. Zeit. Sehr stark zerstörter lammtragender Hirt.

76) Wilp. l. c. Taf. 154,3. Linkes Bogenfeld e. Grabnische in Prisc. Stark zerstört u. geschwärzt. Ende 3 Jhrhdts.

77) Wilp. l. c. Taf. 23,3. Eingangswand der Kapelle der 6 Heiligen in Domit. 3 Bruchstücke e. lammtragenden Hirten aus d. Anf. 4. Jhrhdts.

78) Wilp. l. c. Taf. 164,2. Stelle wie N. 20 in Thrason. Zwisch. 4 Schafen, obere Partie zerstört; aus ders. Zeit.

[1]) Die an die mit der Legende Paulus Pastor Apostolus umschriebene männl. Figur im Pallium geknüpften Hypothesen zur Erklärung d. Komposition (Wilp. „Alte Kopieen“ S. 7 f., Hennecke S. 87 N. 19: Bergner S. 26: Ficker „Apostel“ S. 66 f.) sind nicht diskutabel, da das Original verschollen ist und die Reprodukt. auch nicht zuverlässig sind: cf. Wilp. l. c. Taf. I,2 und Taf. VII.

[2]) Eine Kopie Ciacconios bei Wilp. „Alte Kopien“ Taf. II,1.

79) Wilp. l. c. Taf. 23,2. Arkosollün. in Prisc. Fast völlig zerstört, aus der nämlichen Zeit.

80) Wilp. l. c. Taf. 135,1. Lün. d. Arkos. d. Seepferde in Praetext. Mitte 4. Jhrhdts.

81) Wilp. l. c. Taf. 199. Lün. d. Arkos. gegenüber dem Viktualienhändler in Domit. Sehr verblasst a. ders. Zeit.

82) Nicht reproduziert. Lün. d. Arkos. neben der Kamm. X in Petr. Marcell. Nur Krone der Bäume übrig. 2. Hälfte 3. Jhrhdts. Wilp. l. c. S. 449 N. 58.

83) Nicht reprodzuiert. Im Vorraum von Domit. Spärl. Reste. Undatiert. Guter Hirte? de Rossi Bull. 1865 p. 44.

84) Garr. II, t. 83,2. In der rechten Ecke d. inneren Bogens üb. d. Arkos. III in Hermes. Stand zwischen den zwei noch übrig gebliebenen Schafen ein Hirte (oder eine Orans)?

ε) *Der Hirt, umgeben von einer Herde.*

85) Wilp. Taf. 117,2. Arkosol. d. Annonarregion von Domit. 6 symmetrisch gruppierte Schafe. Anfg. 4. Jhrhdts.

86) Wilp. „Alte Kopieen“ Taf. XXIV,1.[1]) Loculus rechts von d. Cub. 32 in Dom., da, wo die Strasse einen stumpfen Winkel bildet. Ähnliche Zeit.

87) Wilp. Mal. Taf. 265/6. Arkosollün. e. anonymen Hypogäums a. d. Via Latina. 4 Schafe. Mitte 4. Jhrhdts.

Bei den folgenden Fresken ist es fraglich, ob der Hirt von Schafen umgeben ist:

88) Nicht reproduziert. Wilp. „Prinzipienfrag.“ S. 15. Stelle wie N. 20 in Domit. Sehr verderbt. Anf. 2. Jhrhdts.

89) Nicht reproduziert. Wilp. Mal. S. 434 N. 4. Lün. d. Nische G in dem Atrium der Capella Greca in Prisc. Dieselbe Zeit.

[1]) Die alten Kopieen (Bosio p. 273, Garr. II t. 34,4 u. 5) zeigen nur die beiden Darstellungen zur Linken des Hirtenbildes, das letztere selbst aber nicht!

90) Wilp. l. c. Taf. 65,2. Stelle wie N. 20 üb. Hauptarkos. im Cub. duplex von Petr. Marcell. Fast völlig zerstört. Erste Hälfte 3. Jhrhdts.

91) Wilp. l. c. Taf. 181. Arkosol in Domit. Mitte 4. Jhrhdts.

92) Nicht reproduziert. Arkosol i. Praetext. Undatiert. Bull. 1898 p. 56.

93) Nicht reproduziert. Centrum e. Decke in ders. Ktkb. Undatiert. R. Q. Sch. 1887 S. 350f.

94) Nicht reproduziert. Cubic. d. Basilica sotteranea. Undatiert. Bull. 1891 p. 13.

95) Nicht reproduziert. Stelle wie N. 3 in e. Cub. in d. Hypogaeum in d. Nähe der Nunziatella-Kirche an der Via Ardeatina. Bosio. R. S. p. 283.

2. Der Hirt ohne Schaf auf den Schultern.

α) stehend.

a) Der Hirt zwischen 2 Schafen stehend.

96) Wilp. l. c. Taf. 51,2. Stelle wie N. 20 über d. Arkos. D. d3 in Call. 2. Hälfte 3. Jhrhdts.

97) Bull. 1873 trav. I—II. Thrason, aus ders. Zeit.

98) Garr. II, t. 79,1. Stelle wie N. 3 in Prisc. Verschollen. Ende 3. Jhrhdts.

99) Garr. II, t. 67,1. Stelle wie in N. 20 üb. d. Arkos. II in Ostrian., aus derselb. Zeit.

100) De Rossi, R. S. II, t. VIII, Garr. II, t. 17,1. In dem Bogen über der Hinterwand unter der kassetierten Decke in der Eusebius-Crypta von Call. 1. Hälfte 4. Jhrhdts.

101) Nicht reproduziert. Der G. H. neben einem Schaf zwischen zwei mit Buchrollen gefüllten Kisten; Praetext. 4. Jhrhdt. cf. R. Q. Sch. 1901, S. 85 und Bull. 1901 p. 46.

102) Wilp. Mal. Taf. 161. Stelle wie N. 3 in Petr. Marcell. Fast völlig zerstört, aus gleicher Zeit.

103) Bull. 1876 Tav. IX. Stelle in Coemet. S. Cyriacae od. S. Laurentii a. d. Via Tiburtina. Mitte 4. Jhrhdts.

104) Garr. II, t. 85,4; de Rossi R. S. III, tav. 50. In der suburbikan. Ktkb. d. Generosa; Legende Pator. Wende d. 4. z. 5. Jhrhdt.

b) In mitten einer Herde.

105) Bull. 1881 tav. III—IV. Ampliatuscrypta in Domit.[1]) Wende d. 1. zum 2. Jhrhdt.

106) Wilp. „Alte Kopieen" Taf. XI,1. Arkosollün. in Ostrian. Ende 3. Jhrhdts.

107) Nicht reproduziert. Einzigartige Darstellung in e. Cub. v. Praetext: Der G. H. im Begriff seine Herde vor zwei reissenden Tieren, einem wilden Esel und Eber, zu verteidigen.[2]) 3. Jhrhdt. cf. Bull. 1897 p. 142s.

108) Wilp. „Alte Kopieen" Taf. XI,2.[3]) Lün. über Arkos. 10 in d. Ktkb. der Novella. Zeit wie N. 106.

109) Garr. II, t. 82,1. Arkosollün. in Hermes. Mitte 4. Jhrhdts.

110) Wilp. Mal. Taf. 201,3. Üb. e. Locul. in Domit. „Weidender Hirt" (Herde?) aus derselb. Zeit.

c) Ohne Begleitung von Schafen.

111) de Rossi, R. S. III, t. XIV.2. Stelle wie N. 20 üb. Arkos. C. 12 in Call. Beginn 4. Jhrhdts.

---

[1]) Die völlige Nacktheit des Hirten erweist die Darstellg. als eine Kopie ähnl. antiker Genreszenen, also nicht der „Gute Hirt".

[2]) Diese Gruppe ist nicht symbolisch an der Hand des Physiologus zu deuten (Wilp. Bull. 1897 p. 142 s), sondern ist eine Weiterbildung des beliebten Hirtenmotivs in Richtung auf eine genrehafte Behandlung, die wahrscheinlich durch die häufigen antiken Kampf- und Jagdszenen gegen wilde Tiere (cf. namentlich Sarkophagreliefs!) inspiriert ist.

[3]) Also nicht zwei Hähne, wie sie alle Ktkbenwerke von Bosio bis Garrucci zeigen!

112) De Rossi, R. S. III, t. XXXV,1. Stelle wie N. 20. üb. Arkos. B. 7 in d. Regio Liberiana von Call. Stark verblasst. Ende 4. Jhrhdts.

113) De Rossi, R. S. III, t. XXXVII,2. Rechts a. d. Aussenwand unt. d. Arkos. 10 in ders. Region wie N. 63. Fragmentiert. Aus ders. Zeit.

114) Wilp. Mal. Taf. 90,1. Lün. d. Arkos. 119b der Area II v. Call. Obere Partie zerstört. 2. Hälfte 3. Jhrhdts.

115) Nicht reproduziert. Reste eines mit gekreuzten Beinen stehenden Hirten. 4. Jhrhdt. Coemet. Maximi. cf. Bull. 1884/5 p. 153.

β) *Sitzend.*

116) Garr. II, tav. 34,6 [1]). Stelle wie N. 58. Anfang 4. Jhrhdts. Der Hirt erscheint, auf einem Felsen sitzend, ohne Begleitung irgend welcher Tiere.

117) Garr. II, t. 34,2. Auf e. Grab an der rechten Wand der gross. Eingangstreppe in Domit; d. H. inmitten seiner Herde.

γ) *Der sitzende und melkende Hirt.*

118) Wilp. Mal. Taf. 93. In e. kürzlich entdeckten Cub. in Petr. Marcell. auf der Eingangswand zur rechten Seite. Ende 3. Jhrhdts.

119) Wilp. l. c. Taf. 117,1. Die Darstellung gehört zu derselb. Komposition wie N. 50. [2])

[1]) Garruccis Reproduktion nicht genau, ist nach Wilp. R. Q. Sch. 1887 S. 126 f (vergl. auch ders. „Alte Kopieen“ S. 54 und Histor.-polit. Blätter 1898 S. 505) zu korrigieren.

[2]) Die gesamte Komposition stellt dar: Eine Orans zwisch. 2 Bäumen, flankiert von einem melkenden und einem lammtragenden Hirten.

B. Ausserrömische Darstellungen in Italien und auf den ital. Inseln

1. Neapel.

120) Garr. II, t. 91. Der Hirt ohne Schaf auf der Schulter inmitten von 4 Tieren. Vorlage von N. 104. Sehr alt. Lün. d. 2. Arkos. der link. Seite d. Hauptkorridors in der „ersten Katakombe" von S. Gennaro dei Poveri.

121) Garr. II, t. 97,2. Lün. e. Arkos. der oberen Reihe in dem Vorraum zur „zweiten Ktkbe." in demselben Coemeterium. Guter Hirt? 3. Jhrhdt.

2. Sardinien.

122) Bull. 1901 im Text p. 66. Lammtrgd. H. inmitten d. Herde; daneben Stall. Cub. des 1892 entdeckt. Hypogäums des Hügels Bonaria bei Cagliari. H. trägt Vollbart. Anfg. 4. Jhrhdts.

3. Sizilien.

Gefunden in der Nekropole im Bereich der Vigna Cassia bei Syrakus:

123) Führer „Forschungen" Taf. XI,1. Ktkbe E, Hauptgang a. d. Ostseite, Deckplatte des 6. Locul. von oben aus gerechnet in der 2. Vertikalreihe der Grabstätten. Widdertragender Hirt neben Orans. Legende.[1]) 2. H. 3. Jhrhdts.

124) A. a. O. Taf. X,2. An ders. Wand d. Ktkb. E i. d. 2. Vertikalreihe auf d. 5. Lokulusplatte. Schaftragd. H. zwischen 2 Schafen aus ders. Zeit.

125) Nicht reproduziert; a. a. O. S. 110. Ktkb. F a. d. Südseite d. Hauptgangs hint. d. Rotunde der Viktoria i. d. 2. Vertikalreihe auf d. Deckplatte des unterst. Locul. Hirt und Orans, fragmentiert, aus früher Zeit.

---

[1]) MAPIC | KOI | HΘH | ΘA | EKEITAI | = *Μάρις ἐκοιμήθη ἐνταῦθα δὲ κεῖται.*

126) Nicht reproduziert; a. a. O. S. 111. Ktkb. H, in dem Abschnitt zwisch. d. Westende d. Hauptganges und d. östl. vor d. Ktkb. C gelegenen Brunnen; in der link. Laibung e. Arkos. Darstellg. wie N. 124. Dieselbe Zeit.

127) Führer „Ein altchristl. Hypog." Taf. IV,2. Ktkbe M, a. d. recht. Laibung des 1. Arkos. d. Westseite. Auffallendes Detail: Das auf d. Schult. getrag. Tier ist ein Rind mit deutlich sichtbaren Hörnern.[1]) Ende 4. Jhrhdts.

b) Der Orient.

128) Bock „Matériaux pour servir à l'Archéol. de l'Égypte chrét." pl. IX. Kuppelgemälde d. Grabkapelle in d. gross. Nekropole von El-Bagaouât[2]) in Ägypten. Durch Beischrift *ΠΟΙΜΗΝ* bezeugter Hirt ohne Schaf auf d. Schult. inmitten e. gröss. Herde. Ende 4. Jhrhdts?

129) Garr. II, t. 105 C1; cf. Pacho „Relations d'un voyage . . ." p. 208s. Ktkbe von Cyrene in Nordafrika. Widdertragd. Hirt inmitten d. Herde. Bemerkenswertes Detail: Epheukranz auf d. Haupt. Ende 3. Jhrhdts.

II. Die Hirtendarstellungen auf den Sarkophagreliefs.

1) Der lammtragende Hirte.

Als einzige Dekoration erscheint er:

1) Garr. V, t. 295,1. Camposanto, Pisa. 3. Jhrhdt.[3])

[1]) Anklang a. d. archaischen „Kalbträger" (Collignon, Griech. Plastik I fig. 102) evident; aber wohl nicht Kopie desselben, da zeitlicher Abstand zu gross.

[2]) Diese grosse christl. Nekropole liegt 5 km nördlich von der Stadt El-Kharget, von den Einwohnern El-Bagaouât genannt.

[3]) Wo nichts besonderes bemerkt, ist d. G. H. stets jugendlich und bartlos dargestellt.

2) Grousset, Katalog, N. 42. p. 61. Frgmt im Palais Castellani in Rom. 3. Jhrhdt.

3) Garr, V, t. 301,1. 3. Jhrhdt.

4) Nicht reproduz. Frgmt Camposanto, Rom; cf. R. Q. Sch. 1892 S. 21.

5) Grousset Ktlg. N. 36 p. 60. — Sammlung de Waal's. Frgmt. 1. Hälfte 4. Jhrhdts.

6) Nicht reprod.; a. a. O. N. 41 p. 61. Frgmt Palais Castell. Dieselbe Zeit.

7) Garr. V, t. 394,4. Frgmt im Kreuzgang v. S. Sabina in Rom, aus ders. Zeit.

8) Garr. V, t. 298,2. Frgmt i. deutsch. Nat. Hospiz vom Camposanto in Rom.[1]) Dieselbe Zeit.

9) Nicht reprod. Grousset, Ktlg. N. 26. p. 57. Frgmt, Ort wie N. 5; 3. Jhrhdt.

10) Wilp. „Prinzip. Frag." Tafel I,1. Sarkophag der Livia Primitiva in Paris.[2]) Figürl. Schmuck nur eingeritzt. 2. Jhrhdt.[3])

Der Hirt neben Dekorationen indifferenten Charakters.

11) Garr. V, t. 295,2. Louvre, Paris. 3. Jhrhdt. Löwenköpfe.[4])

[1]) Katalog d. Sammlung in R. Q. Sch. 1892: N. 14 S. 17.

[2]) Weitere Reprodukt. Bull. 1870 tav. V. Roller I, pl. XXI,9. — Le Blant, Scphg. Gaul. pl. IV.

[3]) Gegen V. Schultze's Bestreitung s. christl. Charakters (Arch. Stud. S. 232 ff.) spricht: Geschlechtbezeichnung der Tiere auch auf zweifellos christl. Darstellg. (cf. Garr. II, t. 18,2 nach Wilpert's Angaben; Garr. Vetri tav. I,6; VI 5 u. 9. Fresko N. 129; Mosaik der Galla Placidia i. Ravenna). Ferner hab. Le Blant u. de Rossi bei Prüfung d. Originals von der angebl. Stilverschiedenheit zwischen der Inschrift u. der Darstellg. des Hirten einerseits u. der vom Fisch u. Anker andrerseits nichts entdecken können. — Die Dekoration ist offenbar erst hinzugefügt, als der christl. Käufer den fertigen Skphg. erwarb!

[4]) Nach Grousset, Mélang 1885p. p. 15. tragen sie einen Ring im Maule.

12) Nicht reprod. Grousset, Ktlg. N. 53 bis p. 65. Rom. Dekorat. u. Zeit wie N. 11.

13) Nicht reprod. Gefund. bei d. Ausgrab. in S. Sabina auf d. Aventin unt. d. Boden des Seitenschiffes der jetzigen Basilika; vergl. N. 11; cf. R. Q. Sch. 1900 S. 331.

14) Nicht reprod. Grousset Ktlg. N. 27 p. 57; vergl. N. 11. Frgmt Rom.

15) Garr. V, t. 297,1. Camposanto, Pisa. Todesgenien. 3. Jhrhdt.

16) Garr. V, t. 297,2. Ort u. Dekorat. wie N. 15.

17) Garr. V, t. 300,1. S. Paolino zu Lucca. Anfg. 5. Jhrhdts.

Drei afrikanische Sarkophage:

18) Garr. V, t. 300,4. Philippeville in Mauretanien. 2 Vasen. Ende 4. Jhrhdts.

19) Cagnat, Musée de Lambèse Taf. VII,6.[1]) Museum von Lambèse in Numidien. Details: H. nur Kniestück, Mütze. Dieselbe Zeit.

20) Nicht reprod. Gefunden in Tipasa; cf. R. Q. Sch. 1895 S. 130.

Hirt im Mittelfeld, von Personen flankiert.

21) Garr. V, t. 296,4. Gefund. i. Coemet. Urbani. Beigesetztes Ehepaar mit Sklaven. 1. Hälfte 4. Jhrhdts.[2])

22) Garr. V, t. 403,1. Pal. Farnese, Rom. Ehepaar. Aus ders. Zeit.

23) Garr. V, t. 302,1. Lateran, Rom. Hirt bärtig. Personifikationen der 4 Jahreszeiten. 4. Jhrhdt.

24) Nicht reproduziert. Garr. Appendix Storia V, N. 25. Oranten. Callist.

[1]) Garr. V, t. 300,3 ist ungenau, namentlich in der Art, wie das Tier getragen wird.

[2]) Der christl. Char. bestritten von Piper (Myth. u. Symb. I, S. 84 ff) u. R. Rochette (Trois Mém. p. 14 s), behauptet von Münter (Sinnbilder I, S. 84 f).

25) Nicht reprod. Ebendort, Dekorat. wie N. 23. Garr. App. N. 51.

26) De Rossi, R. S. III, t. XL,1. Cubic. d. Areea I i. Call. cf. N. 23. Ende 3. Jhrhdts.

27) Garr. V, t. 303,1. Cathedrale v. Tolentino. Petrus und Paulus. 4. Jhrhdt.

28) R. Q. Sch. 1891 tav. III.[1]) Gef. i. Manastirine bei Salona 1871; Museum von Spalato.[2]) Hirt Vollbart. Ehepaar von Angehörigen umringt. Um 325. Hochinteressant und vielkommentiert.[3])

Korrespondierende Hirten an den Ecken der Frontseite.

29) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. Nr. 16 p. 54. Reserv. Hirten der Villa Borghese.

30) Roller I pl. XL,3 u. 4. Lateran. Der eine Hirt, Vollbart und Glatze; Lamm in einem um den Hals geknoteten Tuch getragen.[4]) 4. Jhrhdt.

31) Bull. 1897 tav. VI. Pal. Torlonia. Beide Hirten bärtig. 1. Häfte 4. Jhrhdts.

32) R. Q. Sch. 1899 Taf. III. Camposanto, Rom. Ende 4. Jhrdts.

---

[1]) Andere Reprodukt.: Garr. V, t. 299,1. Krauss, Gesch. I. Fig. S. 251. Conze, Röm. Bildwerke, 1. Heft, Taf. II—III. — Kaufmann, Jenseitsdenkmäler, Taf. IV etc. etc.

[2]) Musée archéol. Salonitane de Spalato Sez. I, N. 13.

[3]) Artikel von Jeliç in R. Q. Sch. 1891, S. 10 f., 111, 266 f. — De Rossi i. Bull. 1878 p. 112—114. — V. Schultze, Arch. Stud. S. 70. — Kaufmann l. c. S. 158 ff. — Conze, Denkschr. d. phil. Kl. der k. k. Akad. d. Wissensch. Bd. XXII. — Adler u. Strack, Voss. Zeitg. v. 29. III. 1872. — Dumont, Rev. arch. 1872 p. 118 ss. — Ephem. Salonit. 1894 p. 33, N. 1. Sein christlicher Char. nur von Durant (Mém. d. l. société arch. d'Eure et Loire, Chartres 1874. Le sarcoph. de Salona) bestritten. — Nur Adler u. Strack (a. a. O.) datieren ihn ins 5. Jhrhdt.

[4]) Dasselbe auffall. Detail in Relief N. 90.

33) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 115 p. 53s. Theater des Marcellin. Ende 3. Jhrhdts.

34) De Rossi, R. S. III, t. 41,2.[1]) Callist. Ein H. bärtig

35) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 9, S. 6. Frgmt. Anfg. 4. Jhrhdts.

36) Nicht reprod. Frgmt, Rom. Garr. App. N. 45.

37) Nicht reprod. Coemet. von Stabia bei Neapel. Ende 3. Jhrhdts. Bull. 1879 p. 119s.

38) Delattre, Musée Lavigerie.. de Carthage. Pl. II n. 1. — Gef. i. christl. Coemet. Carthagos. Frgmt.

39) Roller II pl. LII,2.[2]) Lateran. 4. Jhrhdt.

40) Garr. V, t. 383,1. Gef. i. d. Sebastianskirche; Rom, Ende 3. Jhrhdts.

41) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 144 S. 84. Frgmt. Ein H. bärtig. 4. Jhrhdt.

42) Garr. V, t. 373,5. Pal. Sciarra, Rom. Fgmt. 4. Jhrhdt.

43) Bott. II, Taf. XXXI. — Fgmt., Vatikan.

44) Nicht reprod. Fgmt Lateran; der rechte Hirt ist nach Garr. V, t. 399 restauriert. Ende 3. Jhrhdts. Ficker, Lat. N. 201 S. 157.

45) Nicht reprod. Spalato. Stark beschädigt. Der eine Hirt wirkt mit d. Virga eine Totenauferweckung.[3]) R. Q. Sch. 1887 S. 384.[4])

46) Garr. V, t. 375,2. Camposanto, Pisa. 4. Jhrhdt.

47) Kaufmann, Jenseitsdenkm., Taf. VI.[5]) Im grossen Treppenkorridor des Lateranens. Museums. 3 Hirten, einer

---

[1]) Garr. V, t. 372,1 irrtümlich beide Hirten bärtig.

[2]) Andere Reprod. Venturi, Gesch. fig. 170.

[3]) Offenbar kein lammtragd. Hirt, sondern Christus, der im Hirten-Kostüm das Wunder vollzieht.

[4]) R. Q. Sch. 1891 S. 206 bezieht sich wohl auf dasselbe Monument.

[5]) Andere Reprodukt. Garr. V, t. 302,2. — Venturi l. c. Fig. 177. Roller I, pl. XLIV,2. — cf. Ficker, Lat. N. 181 S. 133. — Kaufmann a. a. O. S. 136. — Bull. 1872 p. 60. —

mit Vollbart, inmitten reich bewegter Genrebilder aus d. Landleben. 1. H. 4. Jhrhdts.

48) Nicht reprod. Camposanto, Pisa. R. Q. Sch. 1889 S. 206.

49) Garr. V, t. 357,4. Crypta unt. d. gröss. Altar von Praxedes. Ein H. bärtig. 4. Jhrhdt.

50) Recueil des Notizes... Constantine 1856/57. Pl. X.[1]) . Museum von Algier. Beide Hirten tragen Lamm vor der Brust. 5. Jhrhdt.

Das Hirtenmotiv bedeckt die ganze Front- bezw. Schmalseite:

51) Garr. V, t. 298,1. Ort wie N. 48. Bärtiger Hirt mit Herde. Ende 4. Jhrhdts. Frontseite.

52) Garr. V, t. 394,2. Villa Carpegna, Rom. 4 Tiere übereinander. Schmalseite. 3. Jhrhdt.

53) Garr. V, t. 401,10. Lateran. Hirt mit 10 Tieren Stall. 1. H. 4. Jhrhdts. Frontseite.

54) „Christl. Kunstblatt." 1898 N. 1 Abb. 3 u. 4.[2]) Sarcophag bisomus der Julia Aurelia Hilara; Museum von Salona.[3]) Bärtiger Hirt auf dem linken Akroterion. Anfg. 4. Jhrhdts.

Ein Hirt in Zusammenstellung mit verschiedenartigen Motiven.

55) Nicht reprod. Frgmt auf d. Hof der Via de'Cestari 29 in Rom. Umgeben von den Personif. d. 4. Jahreszeiten. Grouss. Ktlg. N. 46 p. 62.

56) Musée d'Alger. Pl. XI,4. — Frgmt. Genius mit Fruchtkorb.[4])

[1]) Garr. V, t. 385,5. —

[2]) Artikel Wiegand's ebendort S. 6 ff.

[3]) Museé de Spalato, Sez. III. N, 313 D.

[4]) Hieran schliessen wir die Notiz aus Recueil des Notizes.. Constantine 1886/7 p. 39 Note 1, dass bei d. Ausgrabg. i. d. alten Basilika in Carthago sich „mehrere Basreliefs mit dem Guten Hirten" fanden.

57) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 45 p. 61s. Im 2. Hof der Piazza Santa Chiarra, Rom. 4 Genien der Jahreszeiten. 4. Jhrhdt.

58) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 50 p. 63s. Im Hofe der Vicolo del Carmine 17, Rom. Weinleseszenen. Anfg. 4. Jhrhdts.

59) Garr. V, t. 395,3. Frgmt im Oratorium des Sixtus. Neben Amor u. Psyche.[1])

60) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 23 p. 56. Museum Torlonia. Hirt korrespondiert mit Landmann.

61) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 18 p. 54. Villa Doria Panfili, Rom. H. korresp. mit Fischer. 3. Jhrhdt.

Der Hirt neben Oranten.

62) Le Blant, S. d'Arl. pl. XVI.[2]) Mus. in Arles. An d. Ecken korrespondieren Hirt und Orans.

63) Garr. V, t. 296,1. Sarkoph. Saturninus et Musa i. Coemet. Vatik.; cf. N. 62. — 2. Jhrhdt. Verschollen.

64) Garr. V, t. 360,2. Ehemals im Besitz des H. Dovizielli.; cf. N. 62. Hirt ist bärtig. 4. Jhrhdt.

65) Garr. V, t. 370,4. Pal. Feoli, Rom.; cf. N. 62.

66) Garr. V, t. 297,3. Atrium d. Kathedrale von Salerno. Hirt im Mittelfeld, Orans u. Mann im Pallium und m. Bücherrolle an den Ecken.

67) Garr. V, t. 297,3. Mus. Torlonia. Hirt korresp. mit e. Mann wie in N. 66. Mittelfeld Orans.

Der Hirt in Beziehung gesetzt zu grösseren, inhaltlich zusammenhängenden Kompositionen.

68) Le Blant. S. d. l. Gaule pl. LIX,1. Ders. S. d'Arles pl. XXXIV.[3]) Seminar v. Brignoles. 2.—3. Jhrhdt.

[1]) Diese antike Gruppe auch auf unzweifelhaft christl. Sarkphgen. cf. Garr. V, t. 357,1. —

[2]) Garr. V. t. 358,2.

[3]) Garr. V, t. 370,2. — Kaufmann a. a. O. Fig. 18, S. 140. — Krauss, Gesch. fig. 196, S. 240.

69) Bull. 1891 Taf. II—III.[1]) Der berühmte Sarkophag von der Via Salaria, von wo er, 1881 gefunden, in das Lateranens. Museum übergesiedelt ist; Bruchstücke durch Marrucchi fast vollzählig gefunden, durch Galli das Ganze restauriert. Auf den Hirten, der etwa die Mitte einnimmt, blickt eine Orans zu s. Linken. Auch die Matrone und jüngere Frauengestalt der zu der Orans gehörenden Gruppe blickt auf den Hirten. Die Züge dieser Frauen und der 3 Männer, die die Gruppe links vom H. bilden, sind portraitartig u. zeigen Familienähnlichkeit. Die beiden Gruppen stellen also die Eltern mit ihren Kindern dar. Es kann kein Zufall bei diesem kunstvollen Werk sein, dass die Gestalt d. H. nicht genau die Mitte einnimmt, sondern z. T. auf die linke Hälfte der Frontseite fällt; der Künstler hat offenbar durch diese Herüberziehung des H. nach links es vermeiden wollen, dass die beiden Hälften der Komposition auseinanderfallen, und dadurch mit überzeugender Lebendigkeit beide Gruppen in unverkennbare innere Beziehung gesetzt. Ende 2. Jhrhdts.

70) Garr. V, t. 301,3. Crypta del Mas in Aire. Ein ähnliches Motiv wie N. 69. 1. Hälfte 4. Jhrhdts.

71) Garr. V, t. 359,4.[2]) Camposanto, Pisa. Links ein bärtiger Hirt im eiligen Lauf, begleitet von 10 Schafen; rechts e. Gruppe von 8 Frauen, von denen die erste und letzte mit einer Geste der Annahme die Hand gegen die Büste im Klipeus ausstrecken. Anfg. 4. Jhrhdts.

72) Nuovo. Bull. 1901 Tav. VI,a. Gefunden 1901 in d. Kirche S. Maria Antiqua am Forum Romanum. 1. H. 4. Jhrhdts.

73) Garr. V, t. 301,2. Lateran. Hirt u. Orans korrespondieren a. d. Ecken. Anfg. 4. Jhrhdts.

---

[1]) Bull. 1901 Abb. i. Text p. 209. Venturi, Gesch. fig. 176 — Kaufmann Fig. 19; restauriert: Taf. VIII,2. — Krauss, Gesch. fig. 197.

[2]) Wilp. Gottgew. Jgfr. Taf. III,1. — Rev. archéol. 1877 pl. XXIV.

74) Le Blant, S. d'Arles pl. XI,2 [1]). Bärtiger Hirt. 4. Jhrhdt.

75) Garr. V, t. 401,14. Deckelfragment im Museum Kircherianum. Ende 3. Jhrhdts.

76) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 51 p. 64. Frgmt, Rom. Bärtiger H. 4. Jhrdt.

Hirtendarstellungen,
die nur in Bruchstücken erhalten sind.

77) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 109, S. 51.

78) Roller, I. pl. XLII,6. — Neben Hirt e. Orans.

79) Nicht reprod. Grouss, Ktlg. N. 38 p. 60. Cimit. San. Lorenzo. Sehr alt.

80) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 39 p. 60. Gefund. auf d. Esquilin im Auditorium des Maecenas. Bärtig. Ende 3. Jhrhdts.

81) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 69 p. 70.

82) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 64 p. 69. In einer Mauer zur Linken nahe d. Coemet. Callist auf d. Via Appia.

83) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 40 p. 60 s. Oratorium des Sixtus. Bärtig.

84) Nicht reprod. Nuovo. Bull. 1898 p. 235. Gefund. b. d. Ausgrabg. i. d. Basilika des „Nereus, Achilleus u. Petronilla." 1897/8: „Einige Fragmente m. d. Figur des Guten Hirten."

85) Fragment „mit der Figur des G. H." R. Q. Sch. 1888. S. 108.

86) Nicht reprod. Garr. V, Appendix N. 24. Lateran; bärtig.

87) Nicht reprod. l. c. N. 23. Museum, Ravenna.

88) Nicht reprod. l. c. N. 26. Pal. Corsetti.

89) Garr. V, t. 399,10. Mus. Kirch. Wie der alte Hirt in N. 30. [2])

[1]) Garr. V, t. 400,3. —

[2]) Eine Kopie von N. 30, oder beide gehen auf dieselbe Vorlage zurück.

90) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 37 p. 60. Sammlung de Waal's. Deckelfragment.

91) Ephem. Salonit. Abb. N. 3 p. 35. Mus., Spalato.[1]) 1. Hälfte 4. Jhrhdts.

92) L. c. Abb. 1 p. 35; ebendort.[2]) 5. Jhrdt.

93) L. c. Abb. 2 p. 35; ebendort.[3]) 6. Jhrhdt.

94) Nicht reprod. Ebendort.[4]) Bärtiger Hirt aus gleicher Zeit. Ephem. Sal. N. 5 p. 34.

95) Le Blant, S. d. l. Gaule. pl. XXXV,3. Deckelfrgmt i. d. Nordmauer d. alten Kirche v. Valcabrère.

Den Schluss dieser Aufzählung bilde die Notiz, dass b. d. Ausgrabg. in Carthago Fragmente mit der Darstellg. des G. H. gefunden sind; cf. Bull. 1884/5, p. 47. — Miss. Cathol. 1883 u. 1884. — Bull. archéol 1886. p. 235. —

2. Der Hirt ohne Schaf auf der Schulter.[5])

a) Der stehende Hirt.

96) Garr. V, t. 324,4. Louvre. Anfg. 4. Jhrhdts. Beliebtes Motiv auch auf den Fresken.

97) Garr. V, t. 296,2. Pal. Castellani, Rom. Hirte u. Orans korresp. a. d. Ecken. Ende 3. Jhrhdts.

Die Hirten als Pendants an den Ecken.

98) Garr. V, t. 403,2. — In d. Seitentür der Kirche S. Giovanni Battista dei Cavalieri di Malta in Corneto. Mitte Orans. Vorkonstantinisch.

---

[1]) Sez. II, N. 161 D.

[2]) Sez. II, N. 140 D.

[3]) Sez. II, N. 147 D.

[4]) Sez. II, N. 150 D.

[5]) Bei d. Bruchstücken konnte nicht überall festgestellt werden, ob eine Darstellung des lammtragenden oder des anderen Hirtentypus vorliegt. — Ebenso lauten die Katalognotizen bei Grousset nicht immer ausführlich genug, um das auf den Schultern getragene Lamm mit Sicherheit zu konstatieren. Ähnlich verhält es sich mit anderen knappen Notizen aus Zeitschriften.

99) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. Anm. 1 zu N. 20 auf p. 55 s.; Fischmarkt, gegenüber dem gegenw. Eingang zum Palatin; cf. N. 98. Beginn 4. Jhrhdts.

100) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 13 p. 53. Pal. Borghese; cf. N. 98. Zeit wie N. 99.

101) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 153, S. 98. Frgmt.

102) De Rossi, Inscript. I. p. 13. Frgmt. im Lateran. Die Hirten wie in N. 19 nur Büsten; anno 238. —

103) Abb. Grousset, Mélang. 1883 Pl. III. — Sammlung d. Französ. Schule in Rom; cf. N. 98, beide H. bärtig. Herde auf drei Zonen verteilt, Stall, Ochsenkarren. Anfg. 4. Jhrhdts.

104) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 31 p. 58[1]). Kirche S. Maria auf d. Aventin. Ein H. bärtig.

105) Garr. V, t. 304,4. Lateran. In der Mitte zwischen d. Apostelkollegium Christus in Hirtentracht. An d. Ecken noch 2 Hirten. Erste Hälfte 4. Jhrhdts.

106) Nicht reprod. Ficker Lateran N. 29, S. 8. 2 Hirten nebeneinander.

107) Le Blant S. d. l. Gaule pl. XXIII,3. — Loudon. Schmalseite, Genrecharakter. 6. Jhrhdt.

108) Nicht reprod. Bull. 1890 p. 21. Gefund. bei Porta Angelica „Jonascyklus u. 2 Hirtenfiguren".

Der Hirt nur einmal vertreten.

109) Nicht reprod. Bull. 1882 p. 97. Frgmt. Hirt u. Orans.

110) Le Blant l. c. pl. XXXV,4. — Frgmt im Kloster der Ursulinerinnen zu Auch.

111) L. c. pl. XXXVIII,2. — Fragment.

112) Garr. V, t. 300,2. Kathedrale von Osimo. Hirt mit 11 Tieren nimmt ganze Frontseite ein.

---

[1]) Christl. Charakter nicht sicher gestellt; cf. Matz u. Duhn N. 2682. —

113) Garr. V, t. 307,1 [1]). Lateran. Ganz oben in der rechten Ecke der mit einem bunten Szenengemenge bedeckten Frontseite der H. vor dem Stall.

114) Roller I, pl. XLII,5. Frgmt.

115) Le Blant, l. c. pl. XXXIX,2 [2]). Tolosa; Schmalseite. Herde übereinander gruppiert.

116) Garr. V, t. 394,1. Villa Carpegna, Rom. Schmalseite. 3. Jhrhdt.

117) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 88, S. 28. Zwei Schmalseiten, beide H. bärtig.

118) Le Blant, l. c. pl. XXI,3. Kapelle des Klosters von Cahors. Schmalseite.

119) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 123,1. S. 67. Deckel-Fragment.[3])

120) Nicht reprod.; l. c. N. 123,4 S. 68; desgl.

121) Nicht reprod.; l. c. N. 140 S. 83; bärtig, desgl.

122) Nicht reprod.; l. c. N. 142 S. 83; bärtig, desgl.

123) Nicht reprod.; Grouss. Ktlg. N. 65 p. 69. Coemet. Callist; desgl.

124) Nicht reprod.; l. c. N. 58 p. 67. Sammlung de Waal's. Bärtig; Stall; desgl.

Der stehende Hirt ohne Schaf erscheint neben dem lammtragenden.

125) Garr. V, t. 394,3. Mus. Cagliari. Wende 3. Jhrhdts.

126) Nicht reprod. Bull. 1899 p. 102s. Frgmt, gefunden i. d. Hafenstadt von Neapel.

127) Le Blant l. c. pl. XXIX,2. Frgmt i. Nîmes. 3 Zonen; lammtragd. Hirt zwischen 2 H. ohne Schaf auf d. Sch. Herde.

---

[1]) Roller I, pl. XXXVIII,1. — Krauss, Gesch. Fig. S. 155.

[2]) Garr. V, t. 373,2. —

[3]) Die Deckelfrgmte N. 119—124 sämtlich aus d. Wende des 3. z. 4. Jhrhdt.

128) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 20 p. 55.[1]) Pal. Barberini, Rom. Mitte Orans, an den Ecken korresp. beide Hirtentypen.

129) Nicht reprod. Bull. 1892 p. 26. Frgmt im deutsch. Hospiz von S. Maria dell'Anima all'agro Verano; cf. N. 128.

130) Le Blant l. c. pl. I,2, 3, 4. Frgmt unbekannter Herkunft; ähnliche Dekoration wie N. 128.

131) Garr. V, t. 359,3. Lateran. Die beiden Typen korrespondieren. Wende 3. Jhrhdts.

132) Notizie degli Scavi 1902 fasc. VI Abb. p. 289. National-Museum Neapel.

b) Der sitzende Hirt.

133) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 18 bis p. 54s. Garten Boboli, Florenz. Hirt und Hund. 3. Jhrhdt.

134) Nicht reprod. V. Schultze, Arch. Stud., Katalog des Mus. Kircher. N. 5 S. 260. Frgmt. Hirt mit Hund. Stier.

135) Nicht reprod. R. Q. Sch. 1896 p. 238. Mus. Torlonia, Frgmt. H. Herde überwachend.

136) Triplice Omaggio Taf. XIX unten; Lateran. Herde von Rindern und Pferden.

137) Garr. V, t. 401,11. Frgmt aus Callist. Noch nicht sicher erklärte Darstellung.[2])

138) Garr. V, t. 304,3. Im Besitz des Gr. Stroganof in Rom. In der Mitte sitzt e. bartlose männl. Gestalt in Tunika u. Pallium, auf die von rechts u. links Schafe u. Ziegen, imganzen 13 Tiere, herantreten. Die linke Hand zeigt den Redegestus.

139) Le Blant. S. d. l. Gaule pl. II,1. Deckelfrgmt., Mus. Lyon. H. u. Herde.

---

[1]) Von Matz und Duhn N. 2555 für heidnisch reklamiert.

[2]) Garr. V, p. 151 sieht darin den Akt der Sündenvergebung.

140) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 141 S. 83. Deckelfrgmt., bärtig, Wende 3. Jhrhdts.

141) Nicht reprod. Grouss. N. 63 p. 69. Deckelfrgmt. aus d. Villa Doria Panfili in Rom. Völlig nackt. Dieselbe Zeit.

142) Nicht reprod. Deckelfrgmt im deutsch. Nat.-Hospiz vom Camposanto. Stall, Herde. Katalog der Sammlung N. 22 S. 18 f.[1])

143) De Rossi R. S. II t. XXIII.[2]) 2 Akroterien e. Srkphgs. in Crypta A^3 der Area II in Call. Je ein Hirt.

144) Garr. V, t. 394,5. Akrot. e. Srkphgs. im Lateran. Hirt und Hund. Wende 3. z. 4. Jhrhdt.

Der sitzende Hirt neben anderen Hirtentypen.[3])

145) Nuovo Bull. 1901 tav. X.[4]) Als Pendant zu dem lammtragenden H. auf d. berühmten Srkphg. von Velletri. Anfg. 4. Jhrhdts.[5])

146) Carr. V, t. 371,2. Mus. Ravenna.

147) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 56 p. 66.[6]) S. Maria Trastevere. Reiche Hirtenszene auf mehrere Zonen verteilt. Zwei sitzende, ein stehender Hirt ohne Schaf auf d. Schultern.

148) Bull. 1874 tad. III, auf der Tafel in der Ecke links. Gefund. i. d. Basilika der Petronilla in Domit.[7]) Reiche Hirtenszene auf der ganzen Frontseite.

---

[1]) In der R. Q. Sch. 1892. „Ehrengabe für de Rossi."

[2]) Garr. V, t. 347,1.

[3]) Soweit solche bisher zur Aufzählung gekommen sind.

[4]) Garr. V, t. 374,4.

[5]) So Schneider Nuovo Bull. 1901. p. 269 ss. u. Kaufmann, Jenseitsdenkm. S. 149. — Borgia („De cruce veliterna" p. 198) weist ihn ins 5. od. 6. Jhrhdt.

[6]) Garr. V Appendix N. 28. Bottari, Vorrede p. 5.

[7]) Nicht ersichtlich, ob die Bull. 1874 p. 73 gen. 2 Frgmte von „Hirtenszenen aus d. Wende des 3. z. 4. Jhrhdt." mit der auf Taf. III abgebildeten identisch sind.

149) Ausserdem wurden bei den Ausgrabungen in d. Basilika Valentini a. d. Via Flaminia Srkphge mit „Hirtenszenen“ gefunden. R. Q. Sch. 1888 S. 301.

c) Der liegende Hirt.

150) Garr. V, t. 394,6. Frgmt Pal. Castellani, Rom. Neben lammtragd. H. inmitten gröss. Herde. Ende 3. Jhrhdts.

151) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 62 p. 68. In Vicolo del Pino zwischen Via Salaria u. Nomentana. Daneben stehd. H. ohne Lamm auf Sch. Ende 3. Jhrhdts. — Christlich?

152) Le Blant, S. d. l. Gaule pl. XLII,2. Louvre. Linke Schmalseite, neben 2 stehd. H. ohne Schaf. 6. Jhrhdt.

153) Ders. S. d'Arles. pl. XXVIII. Deckel, an dessen Ecken liegender u. lammtragd. H. korrespondieren.

d) Der melkende Hirt.

154) Nicht reprod. Ficker Lateran N. 66 S. 26. An den Ecken lammtragd. u. stehd. H. ohne Schaf. Unter der Concha melkd. Hirt. Anfg. 4. Jhrhdts.

155) Garr. V, t. 363,3. Camposanto, Pisa. Dem melkd. Hirten unter der Concha schaut ein auf s. Stab gestützter Hirt zu.

156) Garr. V, t. 366,1. Gefund. i. Cimit. Vatik.; cf. N. 155. 4. Jhrhdt.

157) Garr. V, t. 363,1. Mus. Verona; cf. N. 155.

158) Garr. V, t. 359,2. Lateran; cf. N. 155. Ende 4. Jhrhdts.

159) Nicht reprod. Grousset Ktlg. zu N. 45 p. 62. Park der Villa Chigi in Arizzia. Die gemolkene Ziege hält e. zweiter Hirt a. d. Hörnern fest. Ende 3. Jhrhdts. Christlich?

160) Garr. V, t. 363,2. Lateran; cf. N. 159. Ende 3. Jhrhdts.

Der melkende Hirt
inmitten reicherer Kompositionen.

161) Garr. V, t. 298,3. Lateran. 3 Typen, reich bewegte Darstellg. Ende 3. Jhrhdts.

162) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 72 p. 71. Villa Doria Panfili. In Mitte lammtrgd. H. in überragender Grösse; auf 3 Zonen übereinander melkd. u. stehd. H. inmitten ihrer Herden von Schafen u. Rindern. Ochsenkarren. Anfg. 4. Jhrhdts.

163) Nicht reprod. Verschollen; Bottari p. 163. 3 Typen; dieselbe Zeit.

164) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 66—68 p. 69 s. Frgmte im Pal. Corsetti. 2 melkd. u. ein lammtrgd. H. 3. Jhrhdt.

165) Garr. V, t. 401,7. Coemet. Prisc.; cf. N. 163.

166) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 59 p. 67. Pal. Corsini, Rom. 2 Typen; Schaf und Rind. Anfg. 4. Jhrhdts.

167) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 55 p. 66. Frgmt i. d. Basilika d. Petronilla. 2 Typen. Dieselbe Zeit.

168) De Rossi, R. S. III, t. 41,1. Callist. 2 Typen.

169) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 240 S. 183 f. — Frgmt. Melkd. Hirt, Rinder, Pferde, Hund. Anfg. 4. Jhrhdts.

170) Roller I pl. 42,3. Frgmt. Bärtiger melkd. H. vor Stall.

171) Ders. I pl. 42,7. Frgmt; cf. N. 170. Unbärtig.[1])

172) Nicht reprod. Garr. V, App. N. 27. Deckelfrgmt, Vatikan. Stehd. u. sitzd. Hirt auf beiden Seiten der Cartouche.

173) Le Blant, S. d'Arles. pl. XIX.[2]) Deckel in Arles. 2 Typen. Scenen aus d. Hirtenleben.

174) Roller I. pl. 42,4.[3]) Deckel in Pal. Corsetti. Sitzender Hirt, im Begriff e. Hund zu schlagen, u. melkd. H.

---

[1]) N. 170 od. 171 scheint mit Matz u. Duhn N. 2933 identisch zu sein.

[2]) Garr. V, t. 394,9.

[3]) Garr. V, t. 394,7 ist nicht korrekt; cf. Grouss. Mélang. 1885 p. 168.

175) Nicht reprod. Grouss. Ktlg. N. 61 p. 68. Deckelfrgmt in Vicolo del Carmine 17 in Rom. Melkd. u. liegd. H. Ende 3. Jhrhdts. Christlich?

176) Nicht reprod. Ders. N. 57 p. 67. Deckelfrgmt; cf. N. 170.

177) Nicht reprod. Ficker, Lateran N. 139 S. 83; cf. N. 170. Ende 3. Jhrhdts.

178) Nicht reprod. Ders. N. 209 S. 160. Deckelfrgmt. Lateran; cf. N. 170, jugendlich. Anfg. 4. Jhrhdts.

179) Nicht reprod. Ders. N. 143 S. 84. Desgl.; cf. N. 170, bärtig.

180) Nicht reprod. Ders. N. 63 S. 25. Desgl.; cf. N. 170, unbärtig.

Fragmente,
deren Charakter als Sarkophagreliefs zweifelhaft ist.

181) R. Q. Sch. 1892. Taf. IX. — Städt. Mus. zu Augsburg; gefunden auf d. St. Lorenzberg bei d. Dörfchen Epfach. H. trägt Lamm vor der Brust.[1]) 4 Schafe. 5. Jhrhdt.

182) Nicht reprod. In d. Gruben des Sign. Fortunati a. d. Via Latina sah de Rossi Relieffragmente mit dem Bilde des „Guten Hirten." Bull. 1877 p. 48.

183) Nicht reprod. In d. röm. Ktkbn. sah man auf einem üb. e. Grabe aufgestellt. Basrelief „una figura nuda, che sotto vi è una lupa (sic!), e vicino alla figura vi è un albero di quercia". Wahrscheinlich Hirt neben Baum u. Schaf. Nach alten Aufzeichnungen i. Röm. Vikariatsarchiv, cf. de Waal R. Q. Sch. 1898. S. 345 ff.

---

[1]) Dieses Detail kein Indizium gegen den christl. Charakter d. Werkes (cf. Metzner „die Röm. Steindenkmäler, Inschriften etc. im Maximilians-Museum zu Augsburg". Augsburg 1862. S. 20 u. 26, der es als Votivmonument für e. heidn. Hirtengott reklamiert); denn derselben Abweichung begegneten wir bereits auf dem fraglos christl. Sarkphg. in Algier N. 50.

184) Eine ähnliche Notiz a. a. O., die von e. Zeichnung begleitet ist, weist auf e. andere Darstellg. des guten Hirten hin, deren Gypsabguss i. d. Custodia aufbewahrt wird.

Anhang.

a) Reliefs mit Hirtenbildern auf kirchlichen Ausstattungsgegenständen.

1) Garr. VI, t. 426,1.[1]) Ambon in Thessalonich. Fragmentierter Hirt, mit gekreuzten Beinen stehend, neben 6 Schafen. 4. Jhrhdt. nach de Rossi.[2])

2) Ephem. Salon. Fig. N. 4 auf p. 35. Frgmt e. steinern. Chorschranke aus e. Basilika, gefund. i. d. Mauer des Gartens des H. Bencon in Vranjic. Stehender Hirt ohne Schaf auf Sch. 6. Jhrhdt.

3) Garr. VI, t. 427,2. Frgmt des Reliefschmucks von e. Taufbecken in Arabien. H. wie N. 2, Herde bewachend.

b) Hirtendarstellungen auf Stelen.

1) Nuovo Bull. 1895 Taf. I,1. Marmor, gefund. 1894 in Hermes. Lammtrgd. H. zwischen 2 Schafen. Mitte 3. Jhrhdts. Inschrift.

2) Bull. 1879 tav. VII. Marmor, gefund. i. christl. Cimit. von Ravenna bei Appolinare in Classe. Lammtrgd. H. neben 2 Schafen u. einem Baum. 2.—3. Jhrhdt. Inschrift.

3) Le Blant, S. d. l. Gaule pl. XXXVI,3. Steinstele im Seminar zu Nîmes. Frgmtierter lammtrgd. H. Aus später Zeit. Christlich? Inschrift.

III. Die Hirtenbilder auf den Grabplatten.

a) Der lammtragende Hirt.

1) De Rossi, R. S. II, t. 55/56 N. 24. Frgmt aus Call.
2—3) l. c. t. 49/50 N. 70 u. t. 39/40 N. 38. Desgl.

[1]) Bibl. des Écol. 1876 Abb. p. 249 ss. —
[2]) Bull. 1879 p. 35 Anmkg.

4) Nicht reprod. Gefd. i. Priscilla. Bull. 1884/5. p. 64.

5—6) Beck. Rom's altchr. Coem. tav. VI,29. (Perret V pl. 43 N. 1). — Nicht reprod. V. Schultze. A. St. S. 272 N. 26 Mus. Kircher.

7) Boldetti p. 361. — Aus Callist od. Praetext.

8—13) l. c. p. 362, 362, 365, 364, 363, 369. — Ebendort.

14—17) Tripl. Omag. Tav. XIV,2; XIV,13; XVI,4; V,10. Lateran.

18) Nicht reprod. Bull. 1866 p. 86. Frgmt aus e. Coemet. der Via Latina. Anfg. 3. Jhrhdts.

19) Tripl. Omag. Tav. XIV,8.[1]) — Lateran. Interessante Abbreviatur einer Danieldarstellung.

20) l. c. Tav. XIV,7 (Garr. VI, t. 484,2.) Ebendort. Buntes Szenengemenge ohne einheitl. Gedanken.

21) Boldetti p. 377. Daneben jugendliche Orans.[2])

22) Tripl. Omag. Tav. XIV,4. Lateran.

23) Delattre, Mus. Lavigerie, Pl. III, N. 1. — Mus. Carthago, 4. Jhrhdt.

24) Perret V pl. 77 N. 6. Standort nicht ersichtlich.

25) l. c. pl. 15 N. 11. Aus Notre-Dame d. Victoires.

26) Tripl. Omag. Tav. XIV,14. (Garr. VI, t. 484,4.) — Lateran.

b) Der stehende Hirt ohne Schaf auf den Schultern.

27—28) Tripl. Omag. Tav. XIV,3; XIV,9; (Garr. VI t. 485,5. Perret V pl. 68 N. 8). Lateran. — Herde.

29) Perret V pl. 48 N. 20. Mus. Kircher,

30) l. c. pl. 76 N. 2. Aus Callist. H. zeigt Porträtzüge.

31—32) De Rossi R. S. II, t. 39/40 N. 11 (Garr. VI, t. 484,7). — l. c. t. 39/40 N. 10 (Garr. VI, t. 484,6) Callist. Ende 3. Jhrhdts.

---

[1]) Garr. VI, t. 484,10. — Perret V pl. 77 N. 1.

[2]) Geschlecht zweifelhaft (cf. V. Sch. Arch, St. S. 181); dieselbe Gestalt üb. d. Gräbern verstorb. Jünglinge (Bold. p. 369 u. 373), wie üb. denj. verstorb. Mädchen (Bold. p. 377).

c) Der sitzende Hirt.

33) Becker a. a. O. Taf. V, N. 26. Anfg. 4. Jhrhdts.

34) Nicht reprod. V. Schultze. Arch. St. N. 44 S. 275. Mus. Kircher. Bärtig.

35) Garr. VI, t. 411,3. Mus. Mainz. Bärtiger H. Rücken an Rücken neben e. Fischer sitzend.

36) Tripl. Omag. (Garr. VI, t. 484,3. — Perret, V pl. 33 N. 84.) Frgmt, Lateran.

37—38) De Rossi. R. S. II, t. 45/46 N. 6. — t. 45/46 N. 7. Callist. Winzige Fragmente.

39) Garr. VI, t. 488,3. Lateran. Stehender Mann, e. Taube in den Händen haltend. Hirt oder Landmann?[1])

IV. Die Hirtenbilder auf den statuarischen Werken.

1) Nuovo Bull. 1895 Tav. I,2. Herme vom Mausoleum der h. Helena in Tor Pignattara a. d. Via Latina. 4. Jhrhdt.

2) Bull. 1887 Tav. XI/XII.[2]) Die hochberühmte ältere Statuette im Lateran; frgmtiert, ergänzt. Ihr christl. Charakter von einzelnen Forschern bezweifelt.[3]) Anfg. 3. Jhrhdts.

[1]) Die erste Auffassung bei Bold. p. 368, — Für die zweite Bedeutung spricht dass. Motiv auf Relief N. 60. — Garr. VI, p. 153 hält ihn für den hier laut Inschrift beigesetzten Cornelius.

[2]) Garr. VI, t. 428,5. — Venturi, Gesch. fig. 21. — Roller I pl. 40,2. — Krauss, R. S. Taf. XIII. — Ders. Gesch. I. Fig. S. 227

[3]) Bei der Frage nach dem Vorbilde für diese Statuette denkt Becker (l. c. S. 28) in Hinblick auf den „nach oben gerichteten Satyrblicke“ (?) und wegen dem „Dionysischen im Haar“ an Bilder des Dionysos. — V. Schultze (Archaeologie S. 289) an Antinoustypen und a. d. Dionysos im Saale d. sterbd. Fechters im Capitol. Mus. — Strzygowski (Orient od. Rom? S. 59) erinnert an den Eros von Centocelle. — Benndorf (Bull. 1887 p. 145) denkt

3) Bull. 1887 tav. XI,XII. Rückseite der Fig. i. Text p. 138. Ausgegrab. 1888 beim Thor von S. Paolo in Rom. Frgmtiert; aber wie die Parallelen zeigen,[1]) in der Rechten den Stab führend. Auffassung massiver und profaner als N. 2. Anfg. 4. Jhrhdts.

4) R. Q. Sch. 1890 tav. V.[2]). Die jüngere Lateranstatuette. Frgmtiert.[3]). Ergänzt. Typus wie N. 3. Nachkonstantinisch. Durchlöcherter Ansatz auf der Rückseite.

5) Garr. VI, t. 428,6.[4]). Frgmt. Fast eine Kopie von N. 4 aus ders. Zeit; auf der Rückseite der nämliche Ansatz mit Klammerloch. Tschinili-Kiosk, Konstantinopel.

6) R. Q. Sch. 1890 Taf. IV,1.[5]) Frgmt; Centralmuseum in Athen. Typus ähnlich N. 4. Ansatz. Nachkonstaninisch.

7) R. Q. Sch. 1890 Taf. IV,2. Frgmt; Mus. in Sparta. Zeit und Typus wie N. 6. Ansatz.[6])

---

a. d. in Eleusis 1885 gefd. Viehhirten Eubuleus, e. angebl. Werk d. Praxiteles. — Nach de Rossi (Bull. 1887 l. c.) kämen allenfalls die auch auf christl. Monumenten so häufigen Eroten in Betracht. — Für die Frage des Ursprungs fehlt leider die wichtige Instanz des Fundortes.

[1]) vergl. die folgenden Nummern.

[2]) Venturi, Gesch. fig. 23. — Roller I pl. 40,1.

[3]) De Rossi (Bull. 1887. l. c.) hielt sie irrtümlich für unversehrt; neuere Untersuchungen (Th. Wiegand, R. Q. Sch. 1890 S. 99) haben ihre Ergänzung herausgestellt.

[4]) Krauss, Real-Encycl. I fig. 363. Ders. Gesch. I. Fig. S. 228.

[5]) Garr. VI, t. 428,7. —

[6]) Der Ansatz auf dem Rücken, der sich auf N. 4—7 findet, macht es höchst wahrscheinlich, dass diese Statuetten in Nischen gestanden haben; dafür spricht ferner die Nichtbearbeitung der Rückseite und die stereotype Abrundung der Gruppe nach oben hin durch den Rücken des Tieres, die auf einen Aufstellungsort mit oben abgerundeter Umrahmung hindeutet. Ferner hat de Rossi (Bull. 1887. l. c. — cf. N. 1 des „Anhangs zu den Sarkophagreliefs" auf S. 30) in e. Nische e. Ambons in Thessalonich noch die Reste der Statue des Guten Hirten gesehen und die Notiz bei Eusebius, Vita Constantini III,49 lässt auch an eine ähnliche Aufstellung des Hirtenbildes denken.

8) Statuette in Brussa gefund., jetzt im Ottomanisch. Mus. zu Konstantinopel. Derselbe Typus.[1])

9) Nicht reprod. Terrakottastatuette im Christl. Mus. d. Vatikan von unbekannter Herkunft. Stark verstossen. 4. Jhrhdt.[2]) Bull. 1887 p. 142.

10) Nicht reprod. Unbärtiger Hirt mit Hund im Mus. Kircher. 3./4. Jhrhdt. Ficker, Lateran, S. 38.

11) Nicht reprod. Verschollene Statuette aus Elfenbein, ehemals im Museum des Cardinals Stefan Borgia. Bull. 1887 p. 142.

12) Bull. 1887 Tav. XI/XII. Gefund. b. d. Ausgrabg. von S. Clemente in Rom; Frgmt. Zeit wie N. 10. Hirt ist bärtig.

13) Nicht reprod. Casa de Pilatos in Sevilla. Bull. 1887 p. 141. Bartlos.[3])

14) Unediert. Ägyptische Abteilg. d. Berlin. Mus. Inventar N. 14852. 15 ctm hohe Terrakotte, bis auf den Kopf des Tieres gut erhalten. Gesichtsausdruck und -Form ziemlich roh; breiter Mund mit aufgeworfenen Lippen, breite und platte Nase. Geschürzte Tunika mit halblangen Ärmeln. Die Vorder- bezw. Hinterfüsse werden mit der rechten bezw. linken Hand vor der Brust gehalten. Etwa 4. Jhrhdt. oder später. Christl. Ursprung wahrscheinlich.

[1]) Abb. bei Ajnalow „Hellenist. Grundlagen d. byzantin. Kunst“ nach Strzygowski „Orient oder Rom?“ S. 60 u. Anm. 3.

[2]) Die von de Rossi (Bull. 1887 p. 142) angeführte angebliche „Terrakotta-Statuette des G. H. in e. Museum von Deutschland“ hat Nic. Müller mit e. Statuette des Bonner Museums identifiziert, die einen Lastträger darstellt, der einen Sack trägt (cf. R. Q. Sch. 1900 S. 320).

[3]) Nicht bärtig (de Rossi Bull, 1887 p. 241), sondern unbärtig (nach Ficker Lateran S. 38, der selbst im Besitze der Photographie ist). Dahin ist R. Q. Sch. 1890 S. 101 Anm. 1 zu berichtigen.

15) Unediert. Ebendort. Inventar N. 14866. Nur die Büste, etwa 7 ctm hoch, ist erhalten. Typus, Zeit, Ursprung von N. 14.[1])

V. Die Hirtenbilder auf den Mosaiken.

Vier Darstellungen von reinem, klassischen Stil auf den Bögen über jeder der 4 Nischen im Baptisterium von S. Giovanni in Fonte zu Neapel, sämtlich aus dem 4. Jhrhdt.:

1) Garr. IV, t. 270,1 (links). Lammtragd. Hirt zwischen 2 Schafen.

2 – 4) Garr. l. c. (rechts) t. 270,2 (rechts u. links). Auf seinen Stab gelehnter Hirt mit gekreuzten Beinen zwischen 2 Schafen.

Zwei Hirtenszenen in der Capella Santa Croce im Oratorium von San. Giovanni Battista in Rom; aus d. 6. Jhrhdt.:

5) Garr. IV, t. 239,6. 2 Hirten vom Typus N. 2—4 zwischen 2 Schafen.

6) l. c., t. 239,7. 2 Hirten von dem gleichen Typus zwischen je 4 Schafen.

7) Kurth: „Die Wandmosaiken von Ravenna", Taf. XIII.[2]). In der südl. Lünette der Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna. Die grossartigste Auffassung des Guten Hirten-Motivs. Die herrliche Kleidung, der Nimbus,

[1]) Christl. Charakt. beid. Statuett. wahrscheinlich, da einerseits der Typus durchaus dem bisher beobachteten entspricht und andrerseits an ihrem Fundort, dem Schutthügel von Ehnas, Gegenstände von unbestreitbar christl. Charakt. ans Licht gefördert sind: Krugverschluss m. christl. Inschrift (Inventar N. 14839), Lampen mit christl. Kreuzen (Inv. N. 14856 f), Teller mit Monogramm Christi (Inv. N. 14869).

[2]) Garr. IV, t. 233,2. — Venturi, Gesch. fig. 112. — Krauss, Gesch. I. S. 431 Fig. 331.

das Kreuz und die ganze Haltung stellen unter dem Bilde des seine Schafe weidenden Guten Hirten hier Christus dar als den König im Paradiese.[1]) Mitte 5. Jhrhdts.

Musivische Darstellungen aus Nord-Afrika.

8) Catalog d. Mus. et. Collect. archéol. de l'Algérie et d. l. Tunise. Musée Alaoui fasc. I. Pl. IV N. 83.[2]) Mosaik auf einem Grabmal in Tabarca (Thabraca). Etwas verstossen. Lammtragd. H. in geschürzter Tunika, die Beine des Tieres vor der Brust haltd. Unter ihm ein Pferd neben e. Baum etc. Anfang 5. Jhrhdts.

9) Nicht reprod. Compt. rend. d. l' Acad. d. Inscrpt. 1900 p. 48 s. (R. Q. Sch. 1901 S. 91.) Fussbodenmosaik aus e. in Rusguniae am Kap Matifou bei Algier freigelegten grossen altchristl. Basilika. „2 Hirten weiden e. Herde von Schafen u. Ziegen." Zeit wie N. 8.

10) Mus. Alaoui fasc. I Pl. VI 105 u. 105 bis. Grosses Fussbodenmosaik im Mus. Alaoui. Hirtenszenen inmitten v. Darstellgn aus dem Landleben u. d. Jagd: Sitzender, flöteblasender Hirt neben e. melkenden; Hirt mit einer grossen Herde vor dem Eingang zum Stalle stehend. 4. Jhrhdt.

---

[1]) Für den Ursprung dieses Typus kommen weder die Fresken noch die Reliefs in Betracht; denn während die ersteren nur zweimal den sitzenden u. s. Herde bewachenden Hirten aufweisen, haben die letzteren diesen Typus überhaupt nicht. In diesem Bilde hat die musivische Kunst die Vorstellg von dem Gottessohne, die diese Zeit beherrschte, mit der alten schlichten Vorstellg von dem Guten Hirten verknüpft und aus dieser Kombination e. völlig neue u. selbständige Auffassg des Guten-Hirten-Bildes geschaffen, das in seiner Grossartigkeit an die sitzenden antiken Göttergestalten (vergl. namentlich die Haltung des Kreuzes!) gemahnt (cf. V. Schultze, Arch. Stud. S. 73 u. Kurth l. c. S. 56 ff).

[2]) „Tombes en Mosaiques de Thabraca .. du Musée du Bardo" Pl. II. N. 12.

VI. Die Hirtenbilder auf den Gegenständen der Kleinkunst.

a) Die Goldgläser.

1) Garr. Vetri VI,4 (Storia III t. 175,4): Frgmt, Mus. Florenz. Lammtrgd. Hirt. Alt.

2) l. c. t. VI,9 (Storia III, t. 175,9). Hirt steht mit gekreuzten Beinen zwischen 2 Schafen, ohne Lamm auf d. Sch. Sehr rohe und ungeschickte Zeichnung. Späteste Zeit.[1])

3) l. c. t. VI,1 (Storia III, t. 175,1). Gefund. i. S. Agnese.[2]) Lammtrgd. H. zwisch. 2 Schaf. u. 2 Bäumen. 3. Jhrhdt.

4) l. c. t. VI,8 (Storia III, t. 175,8). Frgmt. Mus. Kircher. Gruppe und Zeit wie N. 3.

5) l. c. t. VI,6 (Storia III, t. 175,6). Frgmt. Mus. Florenz. Lammtrgd. H. Spätes 4. Jhrhdt.

6) l. c. t. VI,7 (Storia III, t. 175,7). Lammtrgd. H. mit Tunica interula u. Exomis. Späteste Zeit.

7) l. c. t. I,6 (Storia III, t. 171,5). Frgmt. Vatikan. Bibl. Wie N. 3. Unter dem Arm des Hirten kleine Orans. 4. Jhrhdt.

8) l. c. t. VI,2 a. b. (Storia III, t. 175,2). Winziges Frgmt. Mus. Kircher. Lammtrgd. H.[3])

9) l. c. t. VI,5 (Storia III, t. 175,5). Frgmt. Vatik. Bibl. Sehr spät.

---

[1]) Wegen der roten Färbung der 3 Schafe glaubten kathol. Ausleger (Krauss. Real-Encycl. II. S. 594) in ihnen 3 Märtyrer dargestellt. Treffend widerlegt sie ein gleichfalls kathol. Ausleger: „Welche Symbolik muss da den grünen Schafen zukommen, welche auf e. Fresko in S. Hermete neben den roten gemalt sind?!“ (Wilpert, Histor. polit. Blätt. 1898 S. 507.)

[2]) Revue de l'Archéol. chrét. 1888 Abb. p. 310.

[3]) Nur Frgmt [a] noch im Mus. Kircher. vorhanden.

10) l. c. t. XXXVII,1 (Storia III, t. 203,6). Sitzender H., der vor ihm stehende Ziege a. d. Schnauze gepackt hat. Ende 3. Jhrhdts.

11) l. c. t. VI,3 (Storia 175,3). Mus. Florenz. Sitzender Hirt, e. Schaf liebkosend. Zeit wie N. 10.

12) Abb. Bull. 1868 p. 38 N. 2. Frgmt gefund. in Porto. Sitzender Hirt, die Syrinx zum Munde führend. Zu s. Füssen eine Schafhaut, vielleicht die Sackpfeife des Hirten. [1])

2. Hirtendarstellungen auf den Lampen.

1) Bull. 1870 tav. VI.[2]) Gefund. i. Ostia, mit dem Prägestempel ANNI.SER.[3]) Lammtrgd. Hirt in einem

---

[1]) Die Tatsache, dass die überwiegende Zahl der Goldgläser (N. 1—8) den Typus der cimiterialen Wandmalereien zeigt, während nur 2 G. (N. 10 u. 12) auf Darstellungen in der Sarkophagplastik zurückgehen, wirft ein gewisses Licht auf das viel diskutierte Problem der Datierung der Goldgl. Denn das fast ausnahmslose Vorherrschen des cimit. Typus u. die volle Jugendlichkeit des Hirten ist nur in e. Zeit erklärlich, wo die urspr. Auffassung des Hirtenbildes noch den Complex der Hirtendarstellungen beherrschte. Somit liegt kein Grund vor, soweit nicht stilist. Bedenken im Wege sind, die grössere Anzahl dieser Gläser über die 1. Hälfte d. 4. Jhrhdts. hinabzudatieren.

[2]) Garr. VI, t. 474,1. — Le Blant „D'une lampe payenne .... Pl. I N. 1. 2.

[3]) Zweifellos Name des Fabrikanten. Für die Ergänzung der Marke cf. le Blant l. c.; de Rossi Bull. 1870 p. 82 u. Dressel Bull. 1895 p. 165. — Aus dieser Werkstatt auch Lamp. mit heidn. Darstellgen gefunden (cf. Bull. 1881 p. 114. Rev. arch. 1876 pl. IX; Le Blant. l. c. p. 6 u. Bull. 1882 p. 173). Die christl. Motive lassen nicht auf den Bekenntnisstand des Fabrikanten schliessen (cf. Le Blant. l. c. p. 7. — Lanciani Bull. 1881 p. 114 ss. — de Rossi Bull. 1881 p. 114), da solche Atelierbesitzer zweifellos für Abnehmer aller Religionsrichtungen lieferten. — Der stilist. Charakter, die z. T. völlig heidn. Motive setzen die Blütezeit der Werkstätte in die Wende des 2. z. 3. Jhrhdt. — Lampen mit diesem Stempel heute viel imitiert!

Kranz von Weinlaub. Stil der Dekoration, Schriftcharakter, Fundort und Stempel weisen in die Wende des 2. zum 3. Jhrhdt.

2) Nicht reprod.; R. Q. Sch. 1887, S. 294[1]).; cf. N. 1.

3) Nicht reprod. Bull. 1894 p. 51. Gefund. unt. d. Esquilin; cf. N. 1.[2])

4) Bull. 1870 tav. I rechts. — Gefund. in Ostia. Kein Stempel. Aber reichere Komposition (Schafe, Bäume, Stall).

5) Nicht reprod. Bull. 1870 Anm. p. 81. Im Besitz des H. Wilshere. Kein Stempel, aber dieselbe Auffassg wie auf der ANNI . SER-Gruppe.

6) Nicht reprod. Bull. 1895 p. 165. Sammlung de Waal's. Marke: Fidelis. Typus ähnlich dem der genannten Gruppe.

7) Nicht reprod. Mus. Kircher. Lammtrgd. H. V. Schultze, Arch. Stud. S. 280 N. 83.

8) Bartoli, Lucernae P. III, Tab. XXVIII. — Münter „Sinnbilder" Taf. II N. 135. Lammtrgd. bärtiger H. mit den Zügen e. byzantin. Christuskopfes! Frühestens 5. Jhrhdt.

9) Bellori, Lucerne del Bartoli P. III, tab. XXIX.[3]) Berliner Antiquarium. Viel kommentiert. Lammtrgd. H. umstanden von 7 Schafen; üb. s. Kopf 7 Sterne, die von den Personif. von Sonne u. Mond eingefasst sind. Auf beiden Seiten je eine Jonasszene u. je eine Taube. Datierung strittig.[4])

---

[1]) Der hier gegebene Hinweis auf Bull. 1886 p. 16 muss einen Irrtum enthalten!

[2]) Mehrere Exemplare dieser Gruppe zeigte noch Lanicani vor (Bull. 1881 p. 114).

[3]) Münter l. c. Heft I Taf. III N. 39. — Garr. VI, t. 465,1. Bull. 1870 tav. I. — Piper: „Üb. einige Denkm. d. Kgl. Mus. zu Berlin von religionsgeschichtl. Bedeutung", Fig. 5.

[4]) M. E. ist in dieses bunte Szenengemenge zu viel hineingeheimnisst (cf. Krauss, Gesch. I S. 206, Piper u. Münter a. a. O.). Die Art u. Verteilung d. einzelnen Dekorationsmotive zeigt, dass es dem Verfertiger vor allem darauf ankam, keine leere Stelle auf d. Diskus zu lassen; er stand gleichsam unter der Einwirkung eines

10) Garr. VI, t. 451,1. Frgmt eines Diskus. Ähnliche oder dieselbe Komposition wie N. 9.

11) Miss. Cathol. t. XV 1883 Abb. p. 102. Gefund. i. d. alten christl. Cimit. von Carthago. Lammtrgd. H.

12) Nicht reprod. V. Schultze Arch. Stud. S. 281 N. 91. Mus. Kircher. Hirt unter Zeltdach sitzend und Flöte blasend; daneben Hund, der e. Hasen jagt.

3) Die geschnittenen Steine.

a) *Der lammtragende Hirt.*

1—12[1]) Britisch. Mus. London. H. öfter zwischen 2 Schafen u. 2 Bäumen; dreimal mit Kopfbedeckung. Eine Beischrift.[2])

13—14) Bibliothek, Ravenna.[3]) Einmal nur Lendenschurz.

15—17) Museum zu Spalato.[4]) Einmal anscheinend nackte tiertrgd. Figur. Hermescriophoros?

18—19) Bibliothek, Turin.[5]) Palme u. Monogramm.

---

horror vacui, der, wie die Glyptik u. Metalltechnik zeigen, geradezu eine Art künstlerischen Gesetzes in d. Verfallszeit repräsentierte. Unter dem Einflusse dieses Gesetzes wählte er die Darstellungen aus, wie sie für den Raum sich eigneten, dabei gewisse traditionelle Kombinationen befolgend, wie die Zusammenstellg des G. H. mit Jonasszenen u. Vögeln. Der einzige für die Komposition massgebende künstlerische Gesichtspunkt war das Gesetz der Symmetrie. — Gegen Piper (6. Jhrhdt.) möchte ich Mitius (3. Jhrhdt.: Jonasdenkmäler S. 64 f.) beistimmen, da der Typus d. G. H. noch nichts von den alternden Zügen der jüngsten Denkmäler aufweist.

[1]) Catalogue of early christian Antiquities. — Abb. Pl. I N. 1, 2, 18, 19, 20, 21, 22. Abb. i. Text: p. 137 N. 697. — Nicht reprod. N. 698, 699, 700. — Abb. Garr. VI t. 477,2. —

[2]) *IH-XP.* —

[3]) Mélang. 1883 pl. XII N. 1. u. pl. I N. 4.

[4]) Nicht reprod. Ephem. Sal. p. 34 s. N. 1. — p. 36 N. 2. Abb. Ephem. Sal. Fig. 5 p. 35, p. 36 N. 3. —

[5]) Perret IV pl. XVI, 61 u. 49. —

20) Garr. VI, t, 467,4. Mond u. Sterne; rätselhafte Inschrift.

21) l. c. t. 477,5. Hut. Umschrift; LOYKI.

22) Nicht reprod. Bull. 1881 p. 116.

23) Garr. VI, t. 477,1. (Rev. archéol. 1856 pl. I N. 10). Die Umschrift liest Garrucci *Χριστο δούλου*.

24) l. c. t. 477,17. (Bull. 1881 Abb. p. 113) Initialen: R-V.

25) l. c. t. 477,3 (Allegranza, Opusculi p. 11). *A-Ω*, *IXΘYC*.

26) l. c. t. 477,7. (Becker, Rom's altchristl. Cimit. Fig. S. 37) Fisch und *IXΘYC*; phrygische Mütze.

27) l. c. t. 477,9. 2 Fische, Anker, *I-Θ*.

28 Bull. 1891 Abb. p. 32. (Krauss, Gesch. I. Fig. 23) 2 Fische, Anker.

29) Garr. VI, t. 477,10. Anker. Monogramm.

30) Becker l. c. Taf. X, 9. Berliner Antiqu. Hut. *IXΘYC*.

31) Garr. VI, t. 477,6. Kopie von Lampe N. 9 oder die gleiche Vorlage wie diese.

32) l. c. t. 492,12. Mus. Kircher. Nicht orthodoxe Gemme. Oben lammtrgd., unten geflügelter nackter Mann.

33) l. c. t. 492,23 (Allegranza, Opusculi Taf. IV N. 1) Hirt mit Lendenschurz und e. Art Krone. Je 6 Gestalten heben von beiden Seiten bittend die Hände zu ihm auf. Christus und die 12 Apostel?

34) l. c. t. 477,11. Buntes Szenengemenge. Schiff, Anker, Fische.

35) Nicht reprod. Bull. 1877 p. 55. Auf der Rückseite das gnostische Symbol d. Krebses mit rätselhafter Inschrift.

36) Catalogue of British. Mus. pl. I N. 26 (Garr. VI, t. 477,12). Buntes auf 2 Zonen verteiltes Szenengemenge. Arche mit Taube, Anker, Fisch, Schafstall, Jonasszenen.

37) Catalogue . . . pl. I, 25 (Garr. VI, t. 477,8). British. Mus. Jonasszenen, Daniel, Stern, Anker, Fisch.-Hut.

38) Garr. VI, t. 492,16. Mus. Borgianum di Propaganda. Auf Rückseite neben e. unerklärten Szene etc. Schiff des Odysseus.

39) Garr. VI, t. 477,2. Runder Hut mit Krempe.

40) l. c. t. 492,14. Anker mit 2 Fischen; *ΙΧΘΥC.*

b) Der Hirt ohne Schaf auf den Schultern.

41) Nicht reprod. Paste aus weissem Glas im Mus. Spalato. Gestalt in Tunika inmitten einer unter Bäumen weidenden Herde. Orpheus oder der Gute Hirt?

4.) Die Metalltechnik.

a) Die Gefässe.

1) Bull. 1867. Abb. nach p. 92.[1]) Bleigefäss aus Tunis. Die Art der Dekoration, die ein buntes Szenengemenge von christlichen und paganen Motiven aufweist,[2]) widersteht jedem Versuch, der Komposition einen einheitlichen Gedanken zu Grunde zu legen.[3]) Die Datierung ist strittig, jedenfalls erlaubt der Charakter der Dekoration nicht, höher als an das Ende 3. Jhrhdts. hinaufzusteigen.

[1]) Garr. VI, t 428,1. — Krauss, Gesch. I fig. 198. — Inschrift: *Ἀντλησατε ὑωδρ μετ᾽ εὐφροσυνης.*

[2]) Jagd- u. Seestücke, Palme, Gladiator, lammtrgd. jugendl. Hirt, Viktoria, Orans u. Palme; jede Darstellung hat eine besondere Umrahmung.

[3]) Schon die Umrahmung jedes einzelnen Bildes weist darauf hin, dass die Figuren aus Stempeln gepresst waren und nun, dem schon oben bei den Lampen und Gemmen beobachteten Gesetze der möglichst erschöpfenden Raumausfüllung entsprechend, im bunten Durcheinander auf das Gefäss aufgedrückf wurden; dies Beispiel zeigt auch wieder, dass der Handwerksmeister Darstellungen jeglicher Art im Vorrat hatte und nicht einmal richtig auseinanderzuhalten wusste, was eigentlich für ein christl. Weihgefäss passte und was nicht! — Vergl. auch Wilpert „Histor. polit. Bl.“ 1898 S. 505 f., der die symbolischen Auslegungsversuche von Krauss (Gesch. I. S. 241 f.) u. Garrucci (VI p. 34) entschieden zurückweisst.

2) Catalogue of British. Mus. Abb. i. Text p. 79. N. 356. Relief. Gefäss, gefunden in Carthago, jetzt im Britisch. Mus. Die Innenseite zeigt 4 verschiedene Hirtenszenen von nicht ausgesprochenem christlichen Charakter, da vor allem der lammtragende Hirte fehlt. Guter Stil, daher wohl nicht nachkonstantinisch.

3) l. c. N. 357. Ähnliche Schale ebendort. 2 Hirten und 2 reissende Tiere beim Raub. Charakter und Stil dieser Darstellungen wie in N. 2.

b) Bronzemedaillen.

1) Bull. 1869 Tafel bei p. 48, N. 1 (Garr. VI, t. 480,4). Vatikan. Stehender, auf seinen Stab gestützter Hirt überwacht seine Herde, die auf 4 Zonen verteilt ist. Anfang 4. Jhrhdts.

2) Nicht reprod. Ehemals im Mus. Borgianum, beschrieben von Marini (Manoscritta di christiane iscrizioni p. 174,10.; cf. Bull. 1869 p. 42). Auf der einen Seite Brustbilder Petri u Pauli, auf der anderen Hirt wie N. 1 mit Syrinx und Hund. Dieselbe Zeit.

3) Garr. VI, t. 465,7 u. 8. Auf der einen Seite ein bärtiger Hirt, der den beiden zu s. Seiten stehenden Schafen die Hände auf den Kopf legt.[1])

4) Garr. VI, t. 467,4. Vatikan. Bibl. Neben einem Lamm ein jugendl. Hirt. Ende 3. Jhrhdts.

5) Bull. 1869 Tav. I N. 4.[2]) Mit gekreuzten Beinen stehender Hirt. Ungeschickte Zeichnung. Anfg. 5. Jhrhdts.

Nur 2 Medaillen zeigen den lammtragenden Hirten:

6) Garr. VI, t. 435,6.[3]) Vatikan. Bibl. Mehrere bibl. Darstellungen durch seine Grösse überragender Hirt.

---

[1]) Über die strittigen Fragen der Echtheit, der Datierung und der Inschrift Deusdedit Papae vergl. Kirsch, R. Q. Sch. 1887 S. 120 f.

[2]) Garr. VI. t, 480,11 ist nicht korrekt; cf. Bull. 1869 p. 42 Anm. 2. —

[3]) Von Heuser in Krauss' Real-Encycl. I, S. 17 fälschlich als Goldglas citiert.

7) l. c. t. 467,4. Ebendort. Die andere Seite der unter N. 4 beschrieb. Medaille.

c) Bronzeringe.

1) Nicht reprod. Bull. 1881 p. 112. „Gefunden bei den Arbeiten am Tiber, mit dem Bilde des Guten Hirten".

5) Sonstige Gegenstände der Kleinkunst.

1) H. Graeven „Frühchristl. u. mittelalterl. Elfenbeinwerke" .. N. 11.[1]) Die Lipsanothek von Brescia, berühmtes Elfenbeinwerk der altchristl. Kunst. Auf dem zweituntersten Bilderstreifen im rechten Seitenfelde eine Darstellung, die sich Zug für Zug so eng an Ev. Joh. X, 12—13 anschliesst, wie es sonst in der altchristl. Kunst, die nicht im strengen Sinne bibl. Geschichten illustriert, nicht beobachtet wird. Das einzige Beispiel von einer Auffassung des Guten-Hirten-Bildes, die sich an Ev. Joh. X, 12—13 anlehnt. Das kostbare Werk gehört ins 4. Jhrhdt.

2) Bull. 1897 tav. I. — Runde Elfenbeintheke in Bobbio. Indifferente Hirtenszenen. Wahrscheinlich urspr. heidnisches Werk, das später für christl. Zwecke, etwa zur Aufbewahrung von Reliquien, Verwendung gefunden hat. Verschollen.

3) Paciandi: „De balneis sacris" Abb. auf d. Titelblatt.[2]) „Gemme" (?) Jugendlicher männl. Orans steht zwischen Schaf u. Ziege. Kein Guter Hirt, die Echtheit des ziemlich schlecht bezeugten Werkes überhaupt vorausgesetzt!

4) Nicht reprod. Rhein. Geschichtsblätter 1894 N. 1 S. 32 ff. — Aus Knochen geschnitzter Messergriff in Bonn zeigt den lammtrgd. Hirten mit dem Stab in der Rechten.

---

[1]) Venturi Gesch. fig. 277. — Krauss, Gesch, I Fig. 385.— Garr. VI, t. 441.

[2]) Garr. VI. t. 492,9. — Münter, Sinnbilder. Taf. II N. 42.

Mehrere Darstellgn sind auf koptischen Gewandstücken erhalten.

5) Forrer „Frühchristl. Altertümer aus Achmin Panopolis". Tab. XV,1. Gewandklavus. Männliche Gestalt reicht der gegenüberstehenden kleineren ein Schaf hin.

6) A. a. o. Gewandklavus, zeigt dieselben Gestalten; zwischen beiden ein Schaf, auf die kleinere Gestalt zugehend. — N. 5 u. 6, die zu demselben Gewande gehören, fasst Forrer als eine Illustration der Übergabe des Hirtenamtes seitens Christi an Petrus (Ev. Joh. XXI,15 ff). Die Richtigkeit dieser Deutung, der der Befund der Monumente nicht entgegensteht, vorausgesetzt, hätten wir in diesen Hirtenbildern dann nicht mehr Ausdruck eines Symbols, sondern Illustrationen historischer biblischer Vorgänge.

7) Unediert. „Christl. Museum" in Berlin. Quadratisch geformtes Gewandstück von unbekannter Herkunft, jedenfalls der koptischen Kunst angehörend; wahrscheinlich ein Clavus, wie N. 5 u. 6. Die von e. dunkelbraunen Streifen eingefasste Darstellung zeigt auf gelblich-grauem Grunde auf der rechten Seite unter einem Baum eine jugendliche, männliche Gestalt en face, den Kopf leicht nach rechts gewandt. Sie trägt hohe Strümpfe und ein in 5 Zipfeln vorn über die Kniee herabfallendes, aus einem Fell geschnittenes Gewandstück nach Art der Exemis; das Lamm wird an den Füssen mit beiden Händen über den Schultern gehalten. Zwei übereinander gruppierte liegende Schafe wenden den Kopf dem Hirten zu. Ist auch der christl. Charakter des Werkes nicht zweifellos festzustellen, da der Fundort leider unbekannt ist, so legt doch die ganze Auffassung, die nichts von dem üblichen Schema Abweichendes zeigt, die Annahme eines solchen sehr nahe, umsomehr, als N. 5 u. 6 die Verwendung des Hirtenmotives zum Schmuck von Gewandstücken unter den Kopten bezeugen. Nur die aus einem Fell geschnittene exomisartige Bekleidung ist ein diesem Hirtenbilde eigen-

tümliches Detail. Stil nicht hervorragend, aber Zeichnung doch nicht ohne Leben; 4. Jhrhdt.

8) Catalogue — of British Mus. Abb. i. Text p. 42. — N. 258. — Bronzeplatte mit Scharnier im Britisch. Mus. Völlig nackte, auf einen Stab gestützte männliche Figur, zu deren Füssen ein Hund sitzt. — Genrehafte Darstellung, kein Guter Hirt!

---

2. Hauptteil.

I. Die Entstehung der Hirtenbilder.

A. Auf den Fresken.

1) Der lammtragende Hirte.

Als eins der ältesten figürlichen Bilder im Kreise der altchristlichen Kunst steht der lammtragende Hirt da wie ein rocher de bronce, an dem sich vor allen die Fragen, die die Geschichte des altchristlichen Bilderkreises beherrschen, die Frage nach dem Zusammenhang mit der antiken Kunst und dem Zwecke der altchristlichen Kunstübung zu orientieren haben. Zunächst wird für das Hirtenbild die erste Frage untersucht werden: Ist der lammtragende Hirt eine antike oder christliche Schöpfung?

Den ersten Zweifel gegen den christlichen Charakter aller Darstellungen dieses Typus äusserte Bottari.[1]) Den ersten grossen Vorstoss aber, um ihn als eine antike Schöpfung zu erweisen, machte der französische Gelehrte Raoul Rochette.[2]) Für ihn steht auf Grund gewisser

---

[1]) Bottari, Scelti e Pitture, t. I p. 140 s. —

[2]) „Trois Mémoires sur les Antiquités chrétiennes“ Die unseren Gegenstand behandelnden Ausführungen in der ersten der 3 Abhandlungen, p, 6 s.—

Übereinstimmungen[1]) die Kontinuität aller kriophoren Figuren der antiken und christlichen Kunst ausser Zweifel, und die antike Gestalt des lammtragenden Hirten bedurfte nur weniger modifizierender Zutaten, um sie als ein christliches Symbol verwenden zu können.[2])

Noch einen Schritt weiter in der Abhängigkeitserklärung der altchristlichen Kunst geht Hasenclever;[3]) nach ihm ist unsere Darstellung nicht nur eine durchaus antike Schöpfung, sondern die heidnischen lammtragenden Hirten haben die ersten Christen überhaupt erst an die Parabel vom Guten Hirten erinnert und zu ihrer künstlerischen Darstellung den Anstoss gegeben.[4])

Hat auch diese, jede produktive Kraft und Selbstständigkeit altchristlicher Kunst negierende Auffassung in ihrer Schärfe keine Anhänger gefunden, so ist doch für viele Archäologen das Problem der Entstehung unseres Typus noch ein ungelöstes Rätsel.[5]) In einer eingehenden Studie suchte Veyries es dagegen zu lösen[6]) und den Anteil der antiken Kunst an dieser Schöpfung auf ein den Thatsachen entsprechendes Mass zurückzuführen. Antike Traditionen, die Erscheinungen des realen Lebens und vor allem die evangelische Parabel Luk. XV 4 ff.,

[1]) Haltung, Kleidung, Attribute, namentlich die Syrinx; Zusammenstellung mit den Personifikationen der Jahreszeiten und endlich die sepulkrale Verwertung beider. —

[2]) l. c. p. 10.—

[3]) „Der altchristliche Gräberschmuck." 1886. — S. 209 f. —

[4]) l, c. S, 210.

[5]) Piper „Mythologie und Symbolik." I, S. 79. 82. 86.. ist geneigt den Einfluss der antiken kriophoren Figuren anzuerkennen. — Ganz unentschieden lassen die Frage Grousset (Mélanges.— 1885 „Le Bon Pasteur et les scènes pastorales dans la sculpture funéraire des Chrétiens" p. 163) und Michel („Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit" 1902 S. 69.).—

[6]) Biblioth. des Écol. franç. d'Ath. et de Rome. fasc. 39 (1884) „Les figures criophores dans l'art grec, l'art Gréco—Romain et l'art chrétien." p. 73 s.

welch' letztere erst den Katakombenmalern die Idee eingegeben hat, „das Tier auf die Schultern des Guten Hirten zu legen“[1]), haben diese Figur geschaffen. Damit ist zwar die Kontinuität antiker und christlicher Kunst zugestanden, den Schöpfungen der letzteren aber ein grösseres Mass von Selbstständigkeit in Form und Idee zugeschrieben, so dass Veyries die Ergebnisse seiner Untersuchungen über die Entstehung des lammtragenden Hirten in der altchristlichen Kunst dahin resümieren kann: „Un travail de la pensée chrétienne, de l'imagination et de la piété populaires dans la primitive Église, où les traditions de l'art classique n'ont rien à revendiquer.“[2]) Dieser Auffassung haben sich mehrere Archäologen angeschlossen, die unter voller Würdigung des Einflusses der realen Erscheinungen und des evangelischen Textes den Faktor der Einwirkung der antiken Modelle bald mehr, bald weniger hervorheben.[3])

Eine letzte, dritte, Gruppe von Forschern lehnt schliesslich jeden Einfluss der antiken kriophoren Figuren, soweit er eine bewusste Anlehnung der altchristlichen Künstler an antike Vorbilder begreift, ab; der lammtragende Hirt ist eine selbständige Schöpfung der christlichen Kunst, die ihre Idee der Lukas-Parabel, ihre Ausdrucksmittel den Erscheinungen des realen Lebens entnommen habe.[4])

Eine Prüfung des gesamten Materials an heidnischen kriophoren Figuren an der Hand des von Veyries zusammengestellten Katalogs soll die Frage nach der Mög-

[1]) p. 73.—

[2]) l. c. p. 74.— Ebenso Reinach, Gaz. archéol, 1885 p. 115 s.

[3]) Krauss (Gesch. I, S. 102), Venturi (Storia , . I p. 34), Hennecke (S. 248), V, Schultze (Katkb. v, San Gennaro S. 21. und „Katakomben“ S. 113),—

[4]) Wilpert „Prinzipienfragen“ S. 15.— Nic. Müller im Artikel „Christusbilder“ der Protest. R. E., Bd. IV S. 80.— K. M. Kaufmann „Jenseitsdenkmäler“ S. 126.— Chanot Gaz. archéol 1878 p. 100.— Bergner, S. 19 f.—

lichkeit einer Abhängigkeit des christlichen Lammträgers von jenen Figuren im folgenden zu beantworten suchen. Bis zum Ende des IV. Jahrhunderts knüpfen alle kriophoren Figuren der Antike an den Mythus und Cultus des Hermes[1]) an, der einst die Stadt Tanagra von einer Pest befreite, indem er mit einem Böcklein auf der Schulter die Mauern umschritt. Zur Erinnerung an diese Rettung fand alljährlich ein Fest des Gottes statt, an dem der schönste der Epheben in Tanagra mit einem Widder auf den Schultern die Stadt umschritt. Schon im VI. Jahrhundert begegnen wir dem Gott in dieser Auffassung auf Bronzen[2]), Reliefs[3]) und Vasenbildern[4]). Hierhin gehört auch die Marmorstatuette des „Kalbträgers" auf der Acropolis zu Athen.[5]) Zu einer Schöpfung von höherem künstlerischen Wert aber erhob dieses Motiv erst Kalamis, der Zeitgenosse Kimon's, der nach einer Notiz bei Pausanias eine Statue des Hermes mit dem Widder auf den Schultern schuf.[6]) Das Original ist nicht erhalten, sein Aussehen aber durch Nachbildungen auf Münzen uns bekannt;[7]) es stellte allem Anschein nach den

[1]) Wovon Pausanias IX, 22, 1 berichtet.—

[2]) Die älteste eine kleine Bronze im Berl. Mus. (von Friederichs „Apollo mit dem Lamm" Berl. 1861 als Apollo gedeutet). Ferner gehört in diese Zeit eine Bronze aus Creta ebendort (N. 8 bei Veyries) und Campanische Urnendeckel und Spiegel, wo dies Motiv als Griff verwandt ist (N. 9—12 bei V.).

[3]) Basrelief auf einem athenischen Altar (Overbeck. Plastik Fig. 53a, Collignon, Griech. Pl, I Fig. 207).

[4]) Schale des Sosias in Berlin (Gerhard: „Trinkschalen des Kgl. Mus. z. Berl." 1 Tafel VI, VII. S. 10.) und die rotfigurige Volcenter Cylix in Chiusi (Inghirami, Mus. Chius I. tav. XXXV).

[5]) Overbeck l. c. fig. 25. — Venturi l. c. fig. 19 u. 20. — Collignon l. c. I fig. 102. —

[6]) Paus. l. c. *Κάλαμις ἐποίησεν ἄγαλμα Ἑρμοῦ φέροντος κριὸν ἐπὶ τῶν ὤμων.*—

[7]) Dem Original am nächsten steht vielleicht eine Münze aus Tanagra. 5. Jhrhdt.: der Gott ist jugendlich u. völlig nackt (Müller-Wieseler II. Taf. XXIX n. 324 [a]. — Roscher. Lexik. d.

Gott jugendlich[1]) dar, die Füsse des Tieres auf der Brust mit beiden Händen zusammenhaltend. Eine andere Auffassung zeigte das Werk seines Zeitgenossen, des Aigineten Onatas, der den Gott darstellte mit dem Widder unter dem Arm, in Chiton und Chlamys gekleidet. Nach Statuetten[2]) zu urteilen, die vielleicht von dem Werk des Onatas abhängig sind, war er unbärtig. Diese beiden Auffassungen kehren auf zahlreichen Statuetten aus Marmor, Bronze und Terrakotta bis zum Ende des 4. Jahrhunderts wieder.[3]) Wir zählen noch hierher die Darstellungen auf Münzen, weil sie, obwohl fast alle aus der Römischen Epoche, doch den alten strengen Typus treu wiedergeben.[4]) Der Gott ist bärtig oder unbärtig, ganz nackt, dürftig oder reich gekleidet, als Attribut das Kerykeion führend; in der Art das Lamm zu tragen sind alle schon angegebenen Variationen zu beobachten. Mit dem Ende des 4. Jhrhdts. löst sich der strenge Typus auf; er wird gelegentlich zur Karrikatur[5]) und schliesslich zu der Darstellungsform für ganz allgemeine Figuren, die mit dem Hirtenleben in Beziehung stehen; Silene und

griech. u. röm. Mythol. I, Abb. S. 2396. — Scherer bei Roscher a. a. O. hält die bekannte archaisierende Marmorstatuette der Pembrockeschen Sammlung im Wilton-House zu London (Overbeck, l. c. fig. 52. Müller-Wieseler II. tab. XXIX n. 324) nicht für ein auf den Typus des Kalamis zurückgehendes Werk. — Marmorstatue bei Helbig, La collection Burracco I Taf. 31: in Umrissen wiederholt bei Reinach. Rép. de la stat. II. 551.5. Es ist eine römische Kopie nach einem Werke aus dem ersten Viertel des 5. Jhrhdts. vor Chr., aber zu alt, um eine Wiederholung des Werkes des Kalamis zu sein. Jedoch scheint sie denselben Typus auf einer nur wenig älteren Stufe darzustellen.

[1]) Dafür spricht auch die Verwendung von Epheben beim Feste des Hermes in Tanagra! —

[2]) Terrakotta aus Tanagra (N. 24 b. Veyries). — Kleine Bronze aus Sikyon (N. 14 b, V.). —

[3]) cf. Roscher, l. c. I, S. 2394 ff.

[4]) cf. Veyries N. 39—45. —

[5]) Ders, N. 34. —

junge Pane erscheinen an seiner Stelle, und in dieser nichts weniger als heiligen und ehrwürdigen Gesellschaft geht das ernste Bild der Gottheit unter. Die Römische Zeit beweist, dass der Gott seine Herrschaft endgiltig an eine fast unerschöpfliche Fülle von den verschiedenartigsten kriophoren Figuren verloren hat. Es sind Silene mit mächtigem Schnauz- und Vollbart, die animalischen Triebe ihrer Gattung deutlich zur Schau tragend;[1] Faune[2] und halbnackte Männer[3], Satyrn[4] und Mänaden[5], beide im Opferzuge, das Lamm auf den Schultern, oder ein Zicklein im fellartigen Sack in den Händen tragend, Auch nackte Kinder[6], darunter einige von lieblicher Schönheit[7], sind mit dem Schafe beladen. Aristee und Hirten erscheinen, alt und jung, nackt oder bekleidet, das Lamm auf den Schultern, auf den Armen[8] oder in der herabhängenden Hand an allen Vieren gehalten[9]. Dieses bunte Durcheinander lässt jeden einheitlichen Typus vermissen; man begeht keine Uebertreibung, wenn man behauptet, dass jedes dieser Werke der Kleinkunst einen Typus für sich bedeutet!

Seltener als diese Werke sind die sepulkralen Monumente mit kriophoren Figuren, die wir ihrer Wichtigkeit wegen namentlich aufzählen. Zuerst die Sarkophage, von denen eine grössere Zahl von einigen Forschern als christlich reklamiert und in den von uns

---

[1]) cf. Gaz. archéol. 1878 Pl. 6 Abbildung.

[2]) cf. Müller-Wieseler II N. 537. —

[3]) Auf einem etruskischen Silbergefäss in den Uffizien zu Florenz (Müller-Wieseler I, Tab. LX n. 302 [b]), wo auf der Schulter der Männer Schaf und Schwein vorkommen. —

[4]) Müller-Wieseler N. 537. —

[5]) Bergner S. 37 N. 40 u. 45. —

[6]) bei Veyries N. 57 ff. — Abb. p. 60 zu Anm. 4.

[7]) Abb. Gaz. archéol. 1885 Pl. 25. — Text p. 215 s.

[8]) bei Veyries N, 3. —

[9]) Bergner N. 39 S. 37. —

gegebenen Katalog der christlichen Sarkophagreliefs aufgenommen ist:

1) Im Louvre[1]); N. 12 unseres Katalogs.

2) Im Hofe der Via de' Cestari in Rom[2]); N. 58 l. c.

3) Palazzo Barberini[3]); N. 128 l. c.

4) Villa Doria Panfili in Rom[4]). N. 162 l. c.

5) Palazzo Corsini in Rom[5]); N. 21 l. c.

6) Ort wie N. 14[6]); N. 61 l. c.

7) „Berger criophore (ou bon pasteur). Origine douteuse."[7])

8) Bacchanale; Jüngling im Lendenschurz trägt auf dem Rücken ein Kalb mit den Füssen nach oben[8]).

9—11) Ein nackter lammtragender Jüngling inmitten eines Bacchuszuges[9]).

12) In Villa Cesia, jetzt Marco Simone bei Rom. 3 Grazien und bacchische Figuren neben einem Hirten mit Lamm auf der Schulter.[10])

13) Villa Rondanini.[11]) 2 Fragmente, Schaftragender Hirt und Hirt mit Syrinx und Lagobolon.

---

[1]) Clarac, Mus. d. Louvre Pl. 254 n. 772. — Rochette (l. c. p. 17) hält ihn für heidnisch, Grousset (Mél. 1885 p. 163) für christlich; Piper (l. c. S. 86) ist unentschieden. —

[2]) Von Grousset Mél. 1885 p. 164 und „Étude" p. 15 als christlich reklamiert. —

[3]) Von Grousset als christlich in Anspruch genommen. —

[4]) Von demselben Mél. 1885 p. 177 u. Étude p. 26 für christlich erklärt. —

[5]) Matz und Duhn N. 3113. —

[6]) Von Grousset als christlich reklamiert. —

[7]) N. 24 bei Veyries; der Hinweis daselbst soll heissen: Münter, Sinnbilder Heft I, Taf. III N. 61!

[8]) Museo Pio-Clemtino T. 5 Pl. VII. —

[9]) Berlin, Rom u. Paris, bei Bergner S. 37 N. 41—43. —

[10]) Beschrieben im Bull. dell' Inst. 1833 S. 100. — Piper Myth. u. Symb. S. 200 f. — Veyries N. 22 p. 53 mit dem Hinweis auf Bull. dell' Inst. 1830 p. 100 ist wahrscheinlich dasselbe; denn da sich an letzter Stelle keine Angabe findet, so ist wohl Bull. 1883 p. 100 gemeint. —

[11]) Matz u. Duhn N. 2942. —

14) Sarkophag des Aelius Sabinus in Tortona.[1]) Auf der Vorderseite Phaeton's Sturz. Auf der Rückseite korrespondieren an den Ecken 2 Hirtenfiguren; der eine ist jugendlich und trägt nur einen Lendenschurz und Tasche am Bande; er steht neben einem Baume und bläst die Syrinx. Der andere, gleichfalls jugendlich, trägt die geschürzte ärmellose Tunika und hält in der Rechten eine Syrinx, während er in der Linken die Hinterfüsse des auf seinen Schultern liegenden Schafes an die Brust drückt. Er steht zwischen 2 Tieren von zweifelhaftem Charakter (Hund oder Schaf?).

15) Casa Tranquilli.[2]) „Gute Hirten" als Pendants in den Ecken, in der Mitte Portrait.

16) Villa Pitocchi[3]); dieselbe Disposition wie N. 8; im Mittelfeld Ehepaar mit Juno pronuba.

17) Louvre[4]); Aristäus von 2 Hunden begleitet, in der Rechten eine Hirtenflöte, in der Linken einen Sack mit einem Lämmlein hochhaltend.

Das vielleicht überraschende Resultat dieser Aufstellung ist die Seltenheit kriophorer Figuren auf den heidnischen Sarkophagen, die von vornherein die Annahme einer Einwirkung auf den altchristlichen Bilderkreis sehr unwahrscheinlich macht. Jeden Schein der Berechtigung verliert aber diese Annahme gegenüber der Mannigfaltigkeit in den Typen der kriophoren Figuren; es sind Teilnehmer am Bacchuskult, Aristee und Hirten. Da man die ersten beiden doch nicht im Ernst als Prototyps des Guten Hirten wird ansehen wollen, so bleiben

[1]) Abb. Mabillon „Iter Italic." I p. 223,1 — Monographie: „Degli emblemi e simboli dell' antico sarcofago esist. nella chiesa cattedrale di Tortona." Gius. Ant. Botazzi. Tortona 1824. — Piper l. c. S. 200 f. — Rochette l. c. p. 15. —

[2]) Matz u. Duhn N. 2604. —

[3]) l. c. N. 3109. —

[4]) Clarac l. c. pl. 164. —

nur 12 Monumente übrig, — von denen aber 6 als christlich reklamiert sind, — deren Hirtendarstellungen von dem Typus des „Guten Hirten“ sich nicht unterscheiden; aber von einer so verschwindend kleinen Anzahl von kriophoren Figuren kann man nicht erwarten, dass sie das Vorbild für den „Guten Hirten“ geliefert haben soll![1]) Im Gegenteil kann man sich diesem Zahlenverhältnis christlicher und heidnischer kriophorer Figuren gegenüber nicht der Annahme verschliessen, dass der gegenseitige Einfluss ein gerade umgekehrter gewesen sein muss!

Als letzte Berufungsinstanz für den antiken Ursprung des Guten Hirten sind die Wandmalereien in Anspruch genommen.[2]) Zur Prüfung dieses letzten Arguments geben wir den von Veyries aufgestellten und von Bergner vervollständigten[3]) Katalog der in Betracht kommenden Monumente.

1) Als Dekorationsmotiv für Grabstätten findet sich nur ein gesichertes Beispiel; es ist das bekannte Deckengemälde im Nasonengrab[4]), aus der Zeit der Antonine; ein bis auf den über den rechten Arm geworfenen Mantel nackter Jüngling mit bekränztem Haar hält mit der Rechten die Füsse der auf seinen Schultern liegenden Ziege auf der Brust zusammen, in der Linken einen Hirtenstab.

2) Ein aus dem Nachlasse Bartoli's von Bellori überliefertes Fresko, aus einer unbekannten Grabkammer

[1]) Vergl. dagegen Hasenclever (l. c. S. 209): Der lammtragende Hirte sei „so gewöhnlich in der antiken Wandmalerei, finde sich auch so häufig in dem antiken Gräberschmuck, dass die Christen nicht erst diese Figur zu schaffen brauchten, denn sie war schon da!“ —

[2]) vergl. Anm. 1. —

[3]) Bergner, S. 16 f., N. 26—31. —

[4]) Bellori „Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum“ Roma 1738; tab. XXII neben p. 151. —

herrührend.[1]) Es ist eine reich komponierte Hirtenscene; auf der rechten Seite sitzt vor einer Bretterbude ein alter bekleideter Hirt, in der einen Hand einen Stab, in der anderen ein Milchgefäss, eine Ziegenherde bewachend. Den linken Abschluss des Bildes macht ein Hirt mit Stab und Lamm auf der Schulter wie im Relief N. 23; er ist jugendlich aufgefasst und trägt volle Kleidung. Die schlechte Bezeugung des Bildes[2]) und die genaue Übereinstimmung mit christlichen Darstellungen macht es höchst wahrscheinlich, dass „hier eine beliebig komponierte Zeichnung oder eine Zusammenstellung eines Guten Hirten mit einem anderen Hirtenbilde vorliegt."[3])

Wir fügen als Beispiele sepulkraler Verwertung noch hinzu:

3) „Die nackten tanzenden Putten mit Insignien des Hirtenlebens in den Händen und einem Schaf auf den Schultern" aus der Nereuscrypta in Domitilla.[4]) Beide Darstellungen sind, obwohl an christlicher Grabstätte, offenbar doch Kopien nach heidnischen Vorlagen.

4) Unbekleideter Hirt nebst 3 Schafen. Ampliatus-Krypta in derselben Katakombe.[5]) (Kein lammtragender Hirt!)

Die folgenden Gemälde stammen aus nicht sepulkralen Stätten.

5) Wandgemälde in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin.[6]) Ein Jüngling in Toga mit bekränztem Haar trägt auf seinen Schultern ein Lamm, dessen Füsse er mit der rechten Hand auf der Brust zusammen-

---

[1]) Bellori l. c. Tab. III N. 6 neben p. 181. — Die ganze Kammer ist auf Tab. II neben p. 179 abgebildet. —

[2]) l. c. p. 177. —

[3]) Bergner l. c.

[4]) Wilpert, Prinzipfrg. S. 15.

[5]) Bull. 1881 p. 61 s.

[6]) Woermann und Woltmann „Geschichte der italienischen Malerei" S. 116 fig. 30. — Seemann, Kunsthistor. Bild.bog. 189,4.

fasst. Er schreitet auf einen rauchenden Altar zu, neben welchem zwei Frauen sitzen.

6) Wandgemälde aus Pompeji.[1]) In einem zum Tempel der Venus wallenden Festzug trägt ein Jüngling einen Widder auf den Schultern.

7) Wandgemälde aus Herculaneum.[2]) In der Rechten einen Opferkuchen, mit der Linken die Füsse des auf den Schultern ruhenden Lammes zusammenfassend, schwebt ein bekränzter Jüngling dahin; er ist bis auf einen den Rücken bedeckenden Mantel nackt.

8) Wandgemälde ebendort.[3]) Fast nackter Knabe mit einem Rehkalb auf den Schultern und einem Palmenzweig in der Rechten.

9) Ort wie N. 6.[4]) Ein junges Mädchen in Tunika und Mantel mit einem Lorbeerkranz im Haar trägt Opferschale und Lamm wie in N. 7.

Diese Seltenheit der kriophoren Figuren ist die beste Widerlegung der Aufstellungen Hasenclever's.[5]) Der Typus der Figuren zeigt dieselbe Mannigfaltigkeit wie auf den besprochenen Werken der Kleinkunst; Jünglinge, Mädchen, Knaben, nackt oder bekleidet, als Teilnehmer am Opfer oder ohne bestimmte Situation, für deren sepulkrale Verwertung nur ein Beispiel gesichert ist!

Diese Prüfung des gesamten Schatzes der Antike führt also zu dem folgenden Resultat: Nur in dem Hermes criophoros hat die Antike einen in gewisser Beziehung geschlossenen Typus einer kriophoren Figur geschaffen; dass die altchristliche Kunst auf diese seit

---

[1]) Veyries N. 26. —

[2]) Antichità d' Ercolano. Napoli 1757 VII, 249. — Pitture d' Ercolano T. V Tav. LVI. —

[3]) Bergner N. 30. —

[4]) l. c. N. 31.

[5]) vergl. S. 54 Anm. 1. —

dem Ausgang des 4. Jhrhdts. bis auf die Münzbilder verschwindende Gestalt zurückgegriffen hätte, ist bei einer so naiv schaffenden Kunst, der es an jedem archäologischen Interesse fehlte, ausgeschlossen. Ebenso schwer fallen die Differenzen in der Auffassung des alten Gottes und des Guten Hirten ins Gewicht. Letzterer tritt sogleich in einem fest geschlossenen, sich stereotyp wiederholenden Typus auf: Er ist stets bekleidet, stets jugendlich, stets von 2 Schafen begleitet und trägt stets das Schaf auf der Schulter! Der Hermes ist dagegen bald bärtig, bald unbärtig, nackt oder nur dürftig bekleidet, nie von Schafen begleitet[1]) und zeigt keine einheitliche Auffassung in der Art, wie er das Lamm trägt. Hätte sich der erstere aus dem zweiten herausgebildet, so müssten doch die Zwischenglieder dieser Entwicklung vorhanden sein! Aber gleich die ältesten Darstellungen des Guten Hirten zeigen einen fest geschlossenen Typus, der ganz erhebliche Differenzen von dem Gesamtbilde des Hermes criophoros aufweist. Somit ist eine Anlehnung des ersteren an den letzteren ausgeschlossen!

Sehr viel näher als der Hermes criophoros stehen die Werke der Kleinkunst aus der Römischen Epoche den Anfängen der altchristlichen Kunstübung. Aber es ist nicht möglich, aus dem kaleidoskopartigen Wechsel dieser Fülle von Gestalten nur eine Figur auszuscheiden, die durch öftere stereotype Wiederholung Anspruch auf die Bedeutung eines fest geschlossenen Typus machen dürfte.[2])

[1]) Nur der Hermes ohne Lamm auf der Schulter erscheint zuweilen neben einem Widder stehend; cf, Roscher l. c. S. 2394 ff. —

[2]) Über diese Schwierigkeit haben sich die Vertreter der Abhängigkeitstheorie hinwegzuhelfen versucht, indem sie den christlichen Typus in seine einzelnen konstitutiven und accessorischen Elemente auflösten und für jedes derselben das Vorbild auf einem heidnischen Monument nachwiesen (cf. Veyries p. 65 s. u. Rochette p. 8 s. u. 11). Dass diese Auffassung, die seitens der

Neben diesem formalen Gesichtspunkt schliesst auch der Charakter vieler dieser Gestalten eine Übertragung in den altchristlichen Bilderkreis aus; denn diese oft lasziven Erscheinungen, diese personifizierten Naturkräfte und -Triebe, diese von der ganzen ungebändigten Kraft antiker Sinneslust strotzenden Gestalten konnten in keinem christlichen Künstler den Gedanken wachrufen, ihre Erscheinung zum Ausdrucksmittel der Idee vom Guten Hirten zu verwenden!

Zeigen auch die kriophoren Gestalten der Sarkophagreliefs, abgesehen von den Bacchischen Figuren, eine auffällige Übereinstimmung mit dem Typus des Guten Hirten, so können sie doch mit Rücksicht auf ihre äusserst geringe Zahl[1]) nichts zur Formulierung des christlichen Typus beigetragen haben; wahrscheinlich ist vielmehr das umgekehrte Abhängigkeitsverhältnis.

Für die Unwahrscheinlichkeit der Abhängigkeit von den kriophoren Figuren der Wandgemälde zeugt ihr nur sporadisches Auftreten und der Mangel an einheitlichem Charakter. Ausserdem spricht auch die Beziehung der meisten dieser Bilder auf den Opferkult dagegen; denn

---

christlichen Künstler einen solchen Aufwand von Studien und Reflexionen voraussetzt, der naiven und ursprünglich schaffenden christlichen Kunst nicht gerecht wird, kann nicht bestritten werden.

[1]) Für den christlichen Charakter der in unserm Katalog heidnischer Sarkophagreliefs unter N. 1—7 aufgeführten Hirtenbilder sprechen die folgenden Gründe: Sie bilden die einzige Dekoration oder haben keine spezifisch heidnische Darstellungen neben sich; ihre hervorragende Stellung findet nicht in antiken, sondern nur in christlichen Vorstellungen ihre ausreichende Begründung. Die Zahl analoger Darstellungen auf zweifellos heidnischen Sarkophagen ist verschwindend klein gegenüber den Parallelen auf christlichen Särgen. Ferner ist es endlich bemerkenswert, dass der auf den als christlich in Anspruch genommenen Sarkophagen auftretende und dem christlichen Typus konforme Hirte sich nirgends auf heidnischen Werken anderer Kunstzweige, weder in der Kleinkunst, noch in der Wandmalerei, in gleich stereotyper Weise findet.

hier ist das getragene Tier zum Schlachten bestimmt, während das Schäflein auf den Schultern des Guten Hirten von seiner Rettung erzählt. Das stärkste Argument gegen Hasenclever's Auffassung scheint mir aber in dem bereits erwähnten Fresko in Domitilla zu liegen.[1]) Denn hier zeigt es sich deutlich, welche Anwendung die christlichen Künstler von den heidnischen Hirtenbildern machten: sie nahmen dieselben ohne jede Modifizierung in den Schatz ihrer dekorativen Motive auf!

Somit erlaubt der Befund der antiken kriophoren Figuren nicht, auf sie als die Vorbilder der Schöpfung des christlichen lammtragenden Hirten zurückzugreifen!

Das Problem seiner Entstehung findet ohne Bezugnahme auf die Antike seine befriedigende Lösung. Die Gestalt des Hirten mit dem Lamm auf der Schulter weist so deutlich auf die Parabel Lukas XV, 4—6 hin, dass nur ein von vorgefasster Meinung über die Entstehung des altchristlichen Bilderkreises getrübter Blick diese Tatsache übersehen kann. Mag die christliche Vorstellung vom Guten Hirten in alt- oder neutestamentlichen Stellen begründet sein, so viel geht aus der charakteristischen Erscheinung des lammtragenden Hirten hervor, dass die Lukasparabel der Idee vom Guten Hirten den prägnanten bildlichen Ausdruck gegeben hat;[2]) denn von allen Bibelstellen, die eine Hirtenvorstellung behandeln, ist nur in dem genannten Gleichnis von einem wirklichen Tragen des Lammes die Rede! Musste nun die christliche Kunst, um die durch Luk. XV gegebene Vorstellung zum bildlichen Ausdruck zu bringen, auf die kriophoren Figuren

[1]) Vergl. S. 55 N. 3.

[2]) Wenn Michel „Gebet und Bild" S. 70 gegen diese Ableitung die 2 begleitenden Schafe anführt, die der durch Lukas XV. 4 gegebenen Situation widersprächen, so übersieht Michel, dass die altchristliche Kunst nicht im strengen Sinne illustriert, sondern ihre Vorlagen frei behandelt. Die 2 Schafe sind offenbar nicht der Parabel entnommen, sondern nur Staffage zum Hirtenbild.

zurückgreifen? Das wäre ein umständlicher Weg gewesen! Sie hätte aus der Fülle dieser Gestalten die am geeignetsten erscheinende heraussuchen und sie ihrer neuen Bestimmung entsprechend modifizieren müssen. Gab es nicht einen einfacheren Weg als diesen, der auch dem Charakter der schlichten und ohne Raffinement arbeitenden christlichen Kunst näher lag? Weshalb antike Kunstwerke kopieren und modifizieren, wenn das Leben der Hirten in der Kampagna genug Bilder darbot, die ein lebendiger Kommentar zu der Geschichte aus Lukas waren? Wie oft konnte man hier beobachten, dass ein Hirt das müde oder verirrte Tier auf seine Schultern lud; denn auf diese Weise werden heute noch in Italien und im Orient die Schafe getragen.[1]) Und sollten die alten Künstler, welche die an die Schönheit und Grazie der Pompejanischen Malereien erinnernden Deckenmalereien in den Katakomben schufen, nicht die technische Fähigkeit besessen haben, einen so schlichten Ausschnitt aus dem Hirtenleben nach der Natur wiederzugeben?! Ein solcher Hirtenknabe vom Agro Romano brauchte als Vorlage zum Bilde des evangelischen Hirten nicht erst frisiert und kostümiert zu werden, wie es die antiken kriophoren Figuren verlangt hätten; wie er ging und stand, mit seinen Gamaschen, seiner geschürzten Exomis und Hirtentasche, in seiner elastischen jugendlichen Erscheinung, konnte ihn der Maler als treues Abbild des Guten Hirten auf die Wände der Katakomben fixieren. Muss nicht diese Erklärung der Entstehung des Bildes den Anspruch auf grössere Wahrscheinlichkeit erheben, als diejenige, die eine mühselige und umständliche Modifizierung alter Kunsttypen voraussetzen muss?! Somit steht es für uns fest, dass der Typus des lammtragenden Hirten eine durchaus originale christliche Schöpfung ist, deren Idee durch die

[1]) cf. Ch. Fellow, Discoveries in Lydia. London 1847 S. 175 nach V. Schultze, Katakb., 1882 S. 113. —

heilige Schrift und deren Ausdrucksmittel durch die Erscheinungsformen des realen Lebens gegeben sind! Wenn diese Gestalt dann zu dem verbreitetsten und beliebtesten Symbol Christi wurde, so ist vielleicht der Grund dafür neben der Kraft des Trostes, den dieses Bild in sich trug, die allgemeine Vorliebe für Szenen bukolischen Charakters, die die alten Christen als Erbe aus dem Heidentum mit herübergenommen hatten; aber es ist ein Irrtum, dieses Moment als Motiv der Einführung der Hirtendarstellungen in der christlichen Kunst überhaupt in Anspruch zu nehmen;[1]) denn es ist nicht einzusehen, warum man gerade die Gestalt des lammtragenden Hirten gewählt hätte, die über ein Jahrhundert lang den einzigen Hirtentypus darstellte.

2) Die Entstehung der anderen Hirtentypen.

a) Der stehende Hirt ohne Schaf.

Ähnliche antike Motive können wegen ihres nur sporadischen Auftretens[2]) als Vorlagen nicht in Betracht kommen. Man hat diesen Typus deswegen als eine Weiter-

---

[1]) Diesen Irrtum begeht Venturi (Storia I, p. 34): „Die Liebe zur Natur bewog die Christen des 2. Jhrhdts das Bild des Guten Hirten" zu wählen.

[2]) Hierhin gehören: Hermes zwischen einem Widder und einer Ziege auf einer Paste der Stoschischen Sammlung (Erklärend. Verzeichnis der antik vertieft geschnitt. Steine der K. Preuss. Gemmensammlung, Kl. III N. 883 S. 181.) — Eine Terrakottastatuette strengen Stils in Berlin (Abb. Roscher l. c. S. 2431). — Darstellung auf der Barberinischen Kandelaberbasis (Müll. Wiesel II, P. XXIX N. 320) und auf der Kapitolinischen Brunnenmündung (l. c. N 197). Für diesen Hermestypus ist zu vergleichen Pausan. II,3,4. — Ferner eine Darstellung auf einem i. J. 1875 entdeckten Fries in einem Kolumbarium bei Porta Maggiore in Rom (Roller I. pl. L bis.) — Hierhin ist das Hirtenbild in der Crypta des Ampliatus zu rechnen (N. 4 auf S. 55), da es keinen spezifisch christlichen Charakter trägt, sondern nur dem heidnischen Formenschatz entnommen sein kann. —

bildung des in dem lammtragenden Hirten angeschlagenen Hirtenmotivs angesehen; die eine Auffassung geht dahin, dass auch er eine Illustration zur Lukasparabel sei und den Augenblick darstelle, wo der Hirt zurückgekehrt, sich des Schafes entledigt hat und wieder inmitten seiner Herde weilt.[1]) Sind offenbar auch die verschiedenen Momente der Erzählung vom verlorenen Schafe zur Darstellung gekommen,[2]) so lassen sich doch zwei Tatsachen mit diesem Erklärungsversuch nicht vereinigen; die erste ist die Beobachtung, dass der in Frage stehende Typus erst in dem 3. Jahrhundert auftritt, und die zweite seine sterotype Wiederholung! Denn es ist nicht einzusehen, warum man auf die Darstellung dieses Moments der Erzählung erst im 3. Jahrhundert gekommen sein soll und warum dann gerade dieser Moment eine so grosse Verbreitung und typische Darstellung gefunden hat! Denn dadurch war ja gerade die Pointe des Gleichnisses, das „Gerettet!", aus der Darstellung eliminiert! Vielmehr gibt uns die Zeit seines ersten Auftretens den entscheidenden Aufschluss über die Gründe seiner Entstehung. Es ist die Zeit, da die antiken Hirtenmotive, der auf seinen Stab gelehnte, der melkende und liegende Hirt in den Kreis der christlichen Dekorationsmotive eindringen, und zeigen, welchen Reichtum an Variationen das Hirtenmotiv bietet. Diese Anregung war es, die die christlichen Künstler dazu bestimmte, ihr Repertoir an Hirtendarstellungen um die Gestalt des stehenden Hirten ohne Schaf auf der Schulter zu vermehren. Über diese allgemeine Anregung hinaus aber erstreckt sich der Einfluss der antiken Hirtenmotive auf die Bildung dieses Typus nicht. Denn er zeigt nicht die Auffassung der charakteristischen antiken Hirtenerscheinungen, die wir noch kennen lernen werden, sondern unterscheidet sich abgesehen von dem fehlenden Lamm

[1]) cf. Münter, Sinnb. 1. Heft S. 62 ff. — Martigny p. 76 s. —

[2]) Der Hirt wandert heimwärts (z. B. Fresko N. 61): seine Ankunft bei der Herde (Fresko N. 122).

auf der Schulter in Nichts von dem Typus des lammtragenden Hirten. Dagegen entzieht es sich der Feststellung, ob der in Frage stehende Hirt eine vollkommene Neuschöpfung oder nur eine Reduzierung des Typus des lammtragenden Hirten ist; ihre genaue Übereinstimmung macht die letztere Annahme sehr wahrscheinlich, fast sicher.

b) Der sitzende Hirt.

Schon die Seltenheit dieser Auffassung legt die Annahme nahe, dass sie nicht eine typische, sondern nur eine episodische Bedeutung hat. Der inmitten seiner Tiere sitzende Jüngling ist im altchristlichen Bilderkreise eine nicht seltene Erscheinung, es ist die im christlichen Sinne umgedeutete Gestalt des Orpheus, der in phrygischer Kleidung auf einem Felsen sitzend, Tiere aller Art durch sein Leyerspiel an sich lockt. Diese charakteristische Haltung und die Deutung auf Christus macht die Annahme sehr wahrscheinlich, dass der sitzende Gute Hirte formal durch das Orpheusbild bestimmt ist; diese Annahme wird durch ein Fresko des 4. Jahrhunderts aus Priscilla[1]) bestätigt, das uns noch einen Blick in den Übergangsprozess des Orpheusbildes in das des Guten Hirten tun lässt. Das Schlussglied dieses Umwandlungsprozesses ist dann der inmitten seiner Herde sitzende Gute Hirt; die Syrinx, die er in dieser Auffassung beidemal in den Händen hält,[2]) ist noch eine deutliche Reminiscenz an die Leyer des Orpheusbildes![3])

c) Der melkende Hirt.

Er ist ein aus der heidnischen bezw. christlichen

[1]) Bull. 1887 tav. VI u. p. 29. —

[2]) cf. N. 116 u. 117.

[3]) Wenn Münter den sitzenden guten Hirten ohne weiteres auf Joh. X,3-4 zurückführt, so wird er damit der formalen Seite der Frage keineswegs gerecht. — Martigny fasst ihn als Illustration der Lukasparabel. die den vom Suchen müde gewordenen Hirten darstellt (p. 77). —

Sarkophagbildnerei übernommenes Genrebild, das auf den Fresken äusserst selten, dagegen in der Sarkophagplastik zu den beliebtesten Hirtenbildern gehört.

B. Auf den Sarkophagen.

a) Der lammtragende Hirte.

In Anbetracht der Tatsache, dass dieser Typus in der heidnischen Sarkophagsculptur nur selten angetroffen wird[1]) und die Auffassung genau dem Bilde der Fresken entspricht, ist der Schluss unausweichlich, dass der lammtragende Hirte der Sarkophagsculptur dem gleichen Bilde der cimiterialen Wandmalerei nachgebildet ist.[2])

b) Der stehende Hirt ohne Schaf auf der Schulter.

Dieser Typus bietet nicht das einheitliche Bild wie der lammtragende Hirte; denn neben Auffassungen, die Zug für Zug mit dem gleichen Typus der Fresken übereinstimmen,[3]) also diesem offenbar entnommen sind, beobachtet man auch solche, für die es in der cimiterialen Wandmalerei keine Analogie giebt; es ist der in verschiedener Art sich schwerfällig auf seinen Stab lehnende und mit gekreuzten Beinen stehende Hirt, dessen variierende Auffassungen nicht episodisches, sondern durchaus typisches Gepräge tragen. Die Vorbilder für diese Gestalten sind die Endymionbilder der heidnischen Sarkophage, deren verschiedene Typen sich Zug für Zug mit denjenigen auf christlichen Särgen decken.[4]) Die Details der Hirten-

[1]) vergl. die Ausführungen S. 53 f. —

[2]) Auch von Grousset zugestanden (Mélang 1885 p. 162). —

[3]) z. B. Relief N. 96. —

[4]) Für den Typus auf Relief N. 98 vergleiche: Robert, Antike Sarkophagreliefs, III., Taf. XVI n. 63a; XVIII n. 72a; XIX n. 75[1]a; XX n. 77b. — Für den Typus von Relief N. 106 vergl. Robert l. c. Taf. XVI n. 61b. — Matz und Duhn N. 2917. — Für den Typus vom Relief N. 97 vergl. Matz u. Duhn N. 2921 etc. —

bilder auf den letzteren bestätigen das Eindringen des antiken Elements; der Hund, auf den Fresken völlig unbekannt, aber ein steter Begleiter Endymions auf heidnischen Reliefs, erscheint nun auch neben dem Guten Hirten; die Herde, sonst stets nur aus Schafen und Ziegen bestehend, zählt nun Pferde und Rinder zu ihrem Bestande; ferner erscheint sie nicht mehr immer auf dem gleichen Niveau, sondern auf verschiedenen Zonen, die übereinander liegen, verteilt. Auffällig bei dieser Invasion antiker Hirtenmotive ist die Beobachtung, dass diese Endymiongestalten eine fast ebenso hervorragende Rolle in der Dekoration der Sarkophage spielen wie der lammtragende Hirt: sie treten an den Ecken als Pendants zu dem letzteren Typus, zu einer Orante oder einem Hirten ihrer Art auf. Angesichts dieser Thatsache könnte man versucht sein, diese Gestalten für den nur durch die heidnischen Endymiontypen modifizierten stehenden Hirten der Fresken zu erachten, da die gleiche Wertschätzung eines heidnischen Hirtenbildes mit dem Bilde des lammtragenden Hirten gewichtigen Bedenken begegnen würde. Aber so verführerisch diese Annahme ist, so liegt es doch näher, bei diesen Endymionbildern auf christlichen Sarkophagen einfach an eine Herübernahme antiker Motive, als an eine umständliche Modifizierung schon bestehender Typen durch die letzteren zu denken.[1] Dann bleibt allerdings die bemerkenswerte Tatsache bestehen, dass ein durchaus heidnisches Hirtenmotiv für geeignet erachtet wird, die Rolle des christlichen Guten Hirten zu übernehmen!

c) Der ruhende Hirt.

Schon die verschwindend kleine Zahl der Darstellungen dieses Typus auf den Fresken legt die Annahme nahe, dass zwischen dem letzteren und dem Typus auf

[1] Ähnlich Grousset, Étude, p. 24. —

den Sarkophagreliefs kein Zusammenhang besteht; eine nähere Prüfung zeigt, dass diese durchaus genrehaft aufgefassten Hirten nichts Gemeinsames mehr mit dem ernsten und würdigen guten Hirten haben, sondern nur Kopieen heidnischer Hirtenmotive sind; so der sich mit seinem Hunde beschäftigende Hirt[1]) und der Hirt auf dem Sarkophag von Velletri, dessen Kopf in der Hand ruht.[2])

d) Ebenso sind die Typen des melkenden[3]) und liegenden[4]) Hirten dem antiken Repertoire von Pastoralbildern entnommen.

II. Die weitere Geschichte der Hirtenbilder.

Etwa am Ausgang des 1. oder zu Beginn des 2. Jahrhunderts hat ein christlicher Künstler zum ersten Male die Kammer einer Katakombe mit dem Bilde des lammtragenden Hirten geschmückt. Das Bild zeigte eine schlanke jugendliche Figur mit rundem Antlitz und kurzem lockigen Haar; infolge der feinen Wendung des Kopfes nach der Seite ging durch die ganze Gestalt eine leise Bewegung. Auf seinen Schultern ruhte ein Lamm, dessen Füsse er mit beiden Händen auf der Brust zusammenhielt; die schlichte Kleidung, Schuhe, Gamaschen

[1]) Er lockt den Hund zu sich; Robert l. c. Taf. XVI 61; XXII 79; — er kraut ihn am Halse Taf. XXIV 83. — Der Hund bellt ihn an: XVIII, 72. –

[2]) cf. Robert l. c. Taf. XIII, 48. XIII, 48 a. u. b. —

[3]) Auch auf den antiken Reliefs sitzt er in der Regel gleichfalls vor seinem Stalle; cf. Matz u. Duhn N. 2919, 2922, 2928. 2931: wie auf christlichen Reliefs unter dem Clipeus: l. c. N. 2593. —

[4]) Es ist der schlafende Endymion — mit der für den Schlaf charakteristischen Lage der einen Hand auf dem Kopfe —. den Selene vom Wagen herabsteigend sehnsuchtsvoll anschaut: cf. Robert, l. c. Taf, XII – XXIV.

Exomis und Hirtentasche entsprachen seinem Berufe. Zwei zu beiden Seiten symmetrisch gruppierte Schafe und Bäume dienten zur Staffage. Wo haben wir die Heimat dieses Bildes zu suchen? Man hat sie in letzter Zeit zu Gunsten der Theorie einer allgemeinen künstlerischen Abhängigkeit des Occidents vom Orient in den letzteren verlegen wollen.[1]) Unterziehen wir die hierfür geltend gemachten Argumente einer kurzen Prüfung. Die Hauptinstanz bildet die vom „hellenischen Geiste" erfüllte ältere Lateranstatuette, die durch diesen ihren Charakter deutlich auf den Orient als Ursprungsort hinweist. Gesteht man ihr selbst diesen Charakter zu — worüber sich wenigstens, als über einen Gefühlseindruck allgemeiner Art, schwer diskutieren lässt —, so besagt diese Tatsache doch noch nicht das Mindeste über den Orient als ursprüngliche Heimat des Hirtenbildes überhaupt! Denn mindestens 100 Jahre älter ist das erste Bild in den römischen Katakomben! Noch weniger kann die bei Prüfung der statuarischen Darstellungen zu machende Beobachtung, dass römische Werke einer orientalischen Gruppe angehören,[2]) als Argument zu Gunsten der orientalischen Heimat des Bildes des Guten Hirten geltend gemacht werden. Denn diese Werke gehören dem Anfang des 4. Jahrhunderts an, und obige Beobachtung ist weiter nichts als die Bestätigung der schon a priori zu machenden Annahme, dass künstlerische Beziehungen zwischen den beiden Hälften des Römischen Reiches gewaltet haben! Auch die Berufung auf littera-

[1]) Strzygowski „Orient oder Rom?" S. 59. — Bayet, Recherches pour servir à l'histoire etc. p, 16 s. — Krauss (Gesch. S. 81) ist nicht geneigt, dieser Auffassung zuzustimmen; von Wilpert („Schäden und Rückschritte auf dem Gebiete der christlichen Archäologie" „Histor. polit. Blätter 1898 S. 496 f.) wird sie entschieden bekämpft.

[2]) Katalog N. 4—8. —

rische Zeugnisse [1]) kann wegen ihrer allgemeinen Natur nicht in Betracht kommen. Der entscheidende Beweis kann nur auf Grund der ältesten Monumente geführt werden; ihr Befund ist aber der folgende: Während die erste römische Darstellung etwa in das Jahr 100 fällt, gehören die orientalischen Monumente aus Nordafrika, aus Dalmatien und Constantinopel einer weit späteren Zeit an, wahrscheinlich nicht früher als dem Ausgang des 3. Jahrhunderts. Somit wird Rom so lange noch als Wiege des Bildes des Guten Hirten zu gelten haben, bis neue Funde aus dem Orient den Gegenbeweis führen!

Das oben skizzierte älteste Bild des Guten Hirten hat sich dann etwa ein Jahrhundert lang in derselben Auffassung erhalten; trotz dieser stereotypen Wiederholung verliert es doch nicht an Frische und Lebendigkeit, denn immer sorgen kleine Variationen des Grundthemas dafür, dass das Bild nicht erstarrt. So finden wir den Hirten bald stehend, bald gehend, bald mit diesem, bald mit jenem Attribute seines Berufs, Eimer oder Stab, beladen; das vollständigste Bild der letzteren Art bietet Fresko N. 12. Dieselben Nüancierungen zeigen sich in der Kleidung. Daneben sind in einzelnen Cömeterien offenbar bestimmte Traditionen für die Auffassung des Bildes massgebend. [2])

Eine nicht unwesentliche Veränderung des Typus tritt mit dem Beginn des 3. Jahrhunderts ein. Aus der schlichten Rundung des Gesichts wird ein feines Oval, aus dem kurzen lockigen Haar reicheres Gelöck, das die

---

[1]) Man verweist auf das fast kanonische Ansehen des „Pastor Hermae" im Orient — dessen Heimat übrigens Italien ist! — auf die griechische Heimat des Verfassers des Aberciosepitaphs (S. 86 Anm. 4) und endlich auf die Anspielungen des Clemens Alexandrinus auf das Sinnbild des Guten Hirten (Paedagog. I. c. 79 und Stromat. I, c. 26). —

[2]) Fresko N. 6, 11 u. 56 in den Kammern A^2 – A^4 in Callist. und N. 23, 24 u. 60 in den Kammern 52—54 in Petr. u. Marcellin.

Ohren bedeckend, ungescheitelt bis auf die Schultern herabwallt. Als Prototyp dieser Auffassung kann die ältere Lateranstatuette angesehen werden. Auch in der Kleidung zeigen sich Veränderungen; an die Stelle der ärmellosen Tunika tritt die langärmelige, die durch Besatzstücke, wie Clavi und Calliculae,[1]) reicher verziert wird. Dieser seit Beginn des 3. Jahrhunderts sich anbahnende Typus herrscht dann noch das ganze Jahrhundert hindurch. Die Gestalt bleibt jugendlich und lebendig und behält trotz des immer sich vergrössernden Bilderkreises ihre dominierende Stellung in den Centren der Decke, den Lünetten über den Arkosolien und in dem Scheitelpunkt des inneren Bogens über den letzteren.

So stand der lammtragende Hirte als ein fest geschlossener Typus im Zenith seiner Laufbahn,[2]) als die Sarkophagskulptur beginnt, sich in den Dienst des neuen Glaubens zu stellen. Denn wenn man auch vielleicht in dieser Zeit noch von keiner selbständigen christlichen Sarkophagbildnerei sprechen kann im Sinne von Werken, die aus den Ateliers christlicher Besitzer und aus den Händen christlicher Bildhauer hervorgegangen sind, so beweisen doch so alte Sarkophage, wie derjenige an der Via Salaria,[3]) dass die Bildhauerwerkstätten auf Wunsch ihrer christlichen Kundschaft Werke von spezifisch christlichem Charakter lieferten! Die wichtigste Tatsache dieser Phase antiker Sarkophagbildnerei war die Transskription des lammtragenden Hirten von den Fresken auf die Sarkophage, die wir mit Rücksicht auf die mit diesem Bilde geschmückten ältesten Monumente in den Ausgang

[1]) Wilpert, Gewandg. d. Christen S. 27 u. Anm. 2 erklärt diese bisher übliche Bezeichnung für unrichtig und nennt sie nach dem Vorgange Pio Franchi's de Cavalieri (Passio SS. Perpetuae et Felicitatis p. 45 s.) Segmenta!

[2]) gegen Bergner S. 41. —

[3]) Relief N. 69. —

des 2. Jahrhunderts bezw. Anfang des 3. zu setzen haben. Der Grund für die Herübernahme gerade dieses Sujets kann nur in seiner hervorragenden Bedeutung im altchristlichen Bilderkreise zu suchen sein;[1]) daneben begünstigte wohl auch der indifferente Charakter des Bildes seine Verwendung als ersten und lange Zeit einzigen figürlichen Schmuck für christliche Sarkophage. Die mit diesem Bilde verzierten Särge wurden offenbar für die christliche Kundschaft auf Lager gehalten, bisweilen auch wegen des indifferenten Charakters ihrer Dekoration von Heiden gekauft. Wie auf den Fresken steht der lammtragende Hirte auch hier an hervorragender Stelle der Dekoration, allein oder von indifferenten antiken Motiven, wie Todesgenien[2]) und Löwenköpfen,[3]) begleitet. Der Typus des Hirten zeigt gegenüber dem gleichzeitigen auf den Fresken keine Differenzen bis auf die sehr häufige Exomis; die Komposition der Gruppe ist weniger streng als auf den Wandgemälden, Schafe und Bäume wechseln in ihrer Anzahl oder fallen, wenn auch sehr selten, ganz fort.[4])

Von einschneidender Bedeutung für die Geschichte des Hirtenbildes ist dann in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts die Invasion der heidnischen Hirtenmotive, die die christlichen Sarkophage förmlich überschwemmen. Der stehende und auf seinen Stab gestützte, der melkende und sitzende Hirt dringen ein, müssen sich aber vorläufig noch mit untergeordneten Plätzen, wie den Schmalseiten

---

[1]) Der von Grousset (Mél. 1885 p. 162) angegebene Grund, die „Familienähnlichkeit" des lammtragenden Hirten mit den auf antiken Sarkophagen häufigen Endymions, hat offenbar nur nebensächliche Bedeutung. —

[2]) N. 15 u. 16. —

[3]) N. 11—14. —

[4]) Diese exponierte Stellung des Guten Hirten in der Sarkophagdekoration widerlegt die Auffassung Grousset's (Étude p. 13), dass diese christliche Figur sich „nur schüchtern inmitten heidnischer Motive hervorgewagt" habe!

und Deckeln begnügen. Aber bald besetzen diese Endymiongestalten auch die hervorragenden Plätze der Frontseite, wie das Relief N. 97 lehrt. Ihrem Ansturm muss auch der bisher festgeschlossene und allein herrschende Typus des lammtragenden Hirten auf den Fresken nachgeben und neben ihm erscheint der Hirt ohne Schaf auf der Schulter. Bald zeigt der letztere auch in seiner Haltung die modifizierenden Einflüsse des Endymiontypus, die in dem Bilde des mit gekreuzten Beinen stehenden und die Syrinx haltenden Hirten zu einer stereotypen Auffassung führen. Aber doch zeigt sich die cimiteriale Malerei gegenüber dem Eindringen antiker Hirtenmotive viel spröder als die Sarkophagplastik; sie übernimmt weder den liegenden noch den sich schwerfällig auf seine Keule stützenden Hirten, der kaum noch den Gedanken an den Guten Hirten aufkommen lässt;[1]) auch das Motiv des melkenden Hirten, so überaus zahlreich auf den Sarkophagen, hat sie nur zweimal verwandt.

Eine neue Phase des Hirtenbildes beginnt mit dem Ende des 3. und Anfange des 4. Jahrhunderts. Der Wunsch, die Bilder der Beigesetzten auf den Sarkophagen anzubringen, verweist die dekorativen Elemente aus der Mitte der Frontseite an die untergeordneten Stellen derselben, namentlich an die Ecken. War das Bild des Guten Hirten damit an die Seite versetzt, so musste das symmetrische Gefühl dazu führen, ihm ein entsprechendes Pendant zu geben, das naturgemäss in erster Linie sein eigenes Bild sein musste. Um den einförmigen Eindruck, der in solcher Disposition liegen musste, zu vermeiden, gab man dem lammtragenden Hirten nicht mehr einen Vertreter seines eigenen Typus, sondern den auf seinen Stab gestützten antiken Hirten als Pendant. Diese Entwicklung hatte für den letzteren zwei wichtige Folgen.

[1]) Veyries l. c. p. 75 nennt diese Gestalten sogar tierisch: ähnlich Hennecke S. 248. —

Zunächst führte sie ihn von den Deckeln, wo er bisher beobachtet wurde, auf die Frontseite der Sarkophage und machte ihn zu einem der Figur des lammtragenden Hirten gleichwertigen Dekorationsstück. Dann aber gab diese seine Gegenüberstellung mit dem anderen Typus die Veranlassung, ihn im Sinne einer Annäherung an den Typus des lammtragenden Hirten zu modifizieren; der Gesichtsausdruck verliert die ursprüngliche Rohheit, die Kleidung wird vollständiger, die Haltung ist nicht mehr so schwerfällig, wenn sich auch die charakteristischen Variationen der antiken Auffassung erhalten. Mit diesem Abstreifen des ihm ursprünglich eigenen profanen Aussehens rückt er in eine Linie mit dem Bilde des lammtragenden Hirten und wird auch schliesslich für würdig erachtet, die einzige figürliche Dekoration christlicher Sarkopkage zu bilden.[1]) Auch der umgekehrte Einfluss der antiken Motive auf das Bild des lammtragenden Hirten ist zu beobachten. Der letztere erscheint nicht nur neben Schafen, sondern auch neben einem Hunde, dem steten Begleiter der antiken Hirtengestalten. Weit bedeutsamer aber erweist sich diese Einwirkung in der Veränderung des Gesichtstypus; aus dem jugendlichen Hirten wird ein Mann in der Vollkraft der Jahre mit starkem Vollbart. Wenn Bergner diese wesentliche Veränderung nur auf die Tendenz zurückführt, die korrespondierenden Hirten zu variieren,[2]) so unterschätzt er m. E. die Bedeutung des typischen Charakters der altchristlichen Kunst; nur aus der genannten Tendenz heraus hätte man sich wohl sicher nicht dazu verstanden, den zwei Jahrhunderte lang allein herrschenden Typus des jugendlichen Hirten in den eines reifen Mannes umzusetzen; hier müssen stärkere Einflüsse eingewirkt haben! Diese aber waren die Traditionen der heidnischen Ateliers,[3])

[1]) Als Pendants, Relief N. 98—104. —

[2]) l. c. S. 41. —

[3]) cf. Grousset, Mélanges 1885 p. 173. —

die schon die Gestalt des bärtigen Hirten kannten. Mit der ganzen Masse der Elemente heidnischer Hirtenbilder, den Hirtentypen, dem Hunde und den anderen genrehaften Motiven, drang auch der bärtige Hirtentypus in die christlichen Hirtendarstellungen ein. Damit wird auch die Auffassung Bergner's hinfällig, dass neben anderen Momenten erst das Bärtigwerden des Guten Hirten es ermöglichte, dass „die Einwirkung heidnischer Darstellungen einsetzen konnte".[1] Diese Veränderung des traditionellen Typus ist nicht eine Ursache, sondern eine Folge der letzteren![2] Damit soll keineswegs bestritten werden, dass man bei dem pendantartigen Auftreten der Hirten den einen bärtig und den anderen unbärtig darstellte, in der Tendenz, sie zu differenzieren; nur hätte man sich dazu nicht verstanden, wenn man nicht unter dem Einflusse der heidnischen Hirtendarstellungen gestanden hätte!

Ein wesentlich abweichendes Bild bietet die gleichzeitige Geschichte der Hirtendarstellungen auf den Werken der cimiterialen Malerei. Hier ist der Einfluss der heidnischen Motive bedeutend abgeschwächt; er macht sich bemerkbar in dem sporadisch auftretenden melkenden Hirten, in dem mit gekreuzten Beinen stehenden Hirten und der Syrinx; aber eins hat er nicht vermocht, was ihm auf den Werken der Sarkophagbildnerei gelungen war, die Annäherung des Typus des Guten Hirten an die heidnischen Hirtenfiguren! Hier bemerkt man nichts von dem Schwanken in der Auffassung des Guten Hirten wie bei der Sarkophagskulptur. Bis an das Ende ihrer Entwicklung haben die Fresken den jugendlichen Typus treu

[1]) a. a. O. —

[2]) Gegen Beissel's Auffassung, dass diese Veränderung eine Folgeerscheinung des im 4. Jahrhundert in der christlichen Kunst zur Herrschaft kommenden Realismus sei („Bilder aus der Geschichte", S, 19), spricht die Beobachtung, dass die cimiteriale Malerei bis an das Ende ihrer Entwicklung, abgesehen von einer Ausnahme, den jugendlichen Typus erhalten hat. —

bewahrt;[5]) während ferner die Sarkophagplastik nie die Tendenz zeigt, den Physiognomien Christi und seines Sinnbildes, des Guten Hirten, den gleichen Ausdruck zu geben, beginnt die cimiteriale Malerei im Beginn des 4. Jahrhunderts diese Annäherung zu vollziehen: Das Haupthaar des Guten Hirten wird jetzt in der Mitte gescheitelt und fällt in langen Locken über die Ohren bis auf die Schultern herab.[6]) Das ist eine ganz andere, der Bedeutung des Bildes weit gerechter werdende Auffassung als der bärtige Hirt der Sarkophagreliefs! Endlich kennt die Malerei auch nicht die gehäufte Anwendung des Hirtenbildes auf demselben Monumente, wozu für sie im Gegensatz zu der Disposition der dekorativen Glieder auf den Reliefs allerdings auch keine Veranlassung vorlag; in ihren Kompositionen bleibt der Gute Hirte der Mittelpunkt, dem sich die anderen Motive unterzuordnen haben. Hiervon macht nur Fresko N. 119 eine Ausnahme, das in der Komposition an manche Sarkophagreliefs erinnernd, eine Orans, von dem melkenden und lammtragenden Hirten flankiert, zeigt. Dass auch der genrehafte Charakter der heidnischen Hirtenbilder nicht ohne Nachwirkung auf die Freskomalerei blieb, beweist das Wandgemälde N. 107, das einen Hirten im Kampfe mit wilden Tieren vorführt.

Im allgemeinen kann als Resultat dieser Ausführungen die Tatsache gelten, dass sich die Wandmalerei im Gegensatz zu der Sarkophagskulptur nur in sehr beschränktem Masse den Einwirkungen der heidnischen Hirtenmotive erschloss. Der Grund dieser Erscheinung

---

[5]) Die einzige Ausnahme bildet das Sardinische Fresko, N. 122. — Garrucci's bärtige Hirten (II, t. 21,1 u. II, t. 62,2) sind ein Irrtum; cf. Fresko N. 35 u. 36!

[6]) cf. N, 58, 62 u. 69. Der Zusammenhang dieser Haartracht mit dem seit Beginn des 4. Jhrhdts. sich ausbildenden Christustypus ist unverkennbar; das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis aber strittig (cf. Hauck „d. Entstehung des Christustypus" S. 50 u. Nic. Müller i. d. Protest. Real-Encycl. Bd. IV. S. 78.

liegt in der wesentlich verschiedenen Geschichte der beiden Kunstzweige. Die cimiteriale Malerei war eine nach Ursprung und Entwicklung durch und durch christliche Kunst; als die Einwirkung der heidnischen Hirtenmotive einsetzte, hatten sich infolge der fast zwei Jahrhunderte langen Entwicklung feste Traditionen herausgebildet, die gegenüber fremden Einflüssen eine grössere Stetigkeit und Selbständigkeit der Entwicklung verbürgten. Die Wurzeln der christlichen Sarkophagbildnerei liegen dagegen in den heidnischen Bildhauerateliers, und lange hat es gewährt, bis sie die letzten Reste ihres Ursprungs abstreifte und eine nach Formen und Ideen selbstständige Kunst geworden war; die Zeugen dieser Entwicklung sind die Darstellungskomplexe gewisser Sarkophage, die neben zweifellos christlichen Motiven auch heidnische aufweisen, wie Amor und Psyche, Schiff des Odysseus, Juno pronuba, Personifikationen von Flussgöttern u. a. Dank diesem Charakter war sie weit mehr der Einwirkung der heidnischen Ateliertraditionen ausgesetzt, als die cimiteriale Malerei; die Folge davon war das starke Hervortreten heidnischer Hirtenmotive und die Gefährdung des überlieferten Typus des Guten Hirten durch die Einwirkung der letzteren, denen sie im Gegensatze zu der Malerei keine festen Traditionen entgegenzustellen hatte!

Schliesslich bleibt noch die Frage nach dem Grunde der Beliebtheit der Hirtenbilder überhaupt, wie sie gegen Ende des 3. Jahrhunderts vor allem in der Sarkophagskulptur an den Tag tritt, zu erledigen. Da kein Zweifel darüber bestehen kann, dass die Sarkophage stets auf Vorrat und jedenfalls in grossen Steinmetzwerkstätten gearbeitet wurden, so mussten von allen Motiven, die die heidnischen Sarkophagarbeiter vorrätig hatten, diese Hirtenbilder den christlichen Gefühlen am wenigsten widersprechen; denn ihre Umdeutung auf den Guten Hirten konnte keine Schwierigkeiten bereiten. Beweis

dafür ist, dass die Malerei diese Motive wenig und erst allmählich aufgenommen hat; denn bei der Ausmalung von Grüften konnte im Gegensatz zur Sarkophagplastik der Wille des Bestellers viel stärker einwirken.

In dieser Zeit des beginnenden 4. Jahrhunderts hat sich das Bild des Guten Hirten fast über das gesamte Römische Reich verbreitet. Am frühesten und häufigsten tritt es in Gallien, bedeutend später und seltener in Dalmatien auf, hier überall als Reliefdarstellung; dass auch sein Bild in Nordafrika nicht unbekannt war, zeigt das Fresko aus Cyrene.[1]) Auffällig erscheint es demgegenüber, dass aus letzterem Italien so nahen Lande die Hauptmasse der Denkmäler erst dem Ausgange des 4. Jahrhunderts entstammt. Dieser Verbreitung entspricht auch die mannigfaltige Art seiner Verwendung. Mit dem Beginn des 3. Jahrhunderts hat es den enggezogenen Kreis der sepulkralen Verwendung überschritten und ist ein beliebtes Dekorationsstück auf Werken der Kleinkunst, wie Lampen, Ringen, Medaillen und Goldgläsern, geworden. Auch Werke der statuarischen Plastik geben sein Bild wieder.

Das Resultat dieser Ausführungen über die Geschichte des Hirtenbildes von der zweiten Hälfte des 3. bis zum Anfang des 4. Jahrhunderts lässt sich dahin zusammenfassen: Das wichtigste und für die weitere Entwicklung entscheidende Moment ist das Eindringen der antiken Hirtenmotive; es gelingt ihnen allerdings nicht, die Gestalt des Lammtragenden aus ihrer beherrschenden Stellung zu verdrängen, wohl aber sie in Annäherung an heidnische Vorbilder zu modifizieren. Diese antiken Hirtenmotive tragen ein stark genrehaftes Element in die altchristlichen Kunstformen, das dem strengen und schlichten Stil der letzteren nicht von Hause aus eigen war. Doch zeigt sich dieser Einfluss auf den Werken der

[1]) N. 129.

cimiterialen Malerei und der Kleinkunst bedeutend schwächer als auf denjenigen der Sarkophagplastik.

Die für die Geschichte der Hirtenbilder entscheidende Epoche ist das 4. Jahrhundert, wenn sie auch in Beziehung auf die verschiedenen Kunstzweige nicht ein nach allen Seiten hin einheitliches Bild zeigt. Einen entschiedenen Schritt vorwärts in kompositioneller Hinsicht macht die Sarkophagplastik. Sie begnügt sich nicht mehr damit, die Frontseite an den hervorragenden Stellen, der Mitte und den Ecken, zu dekorieren, sondern sucht sie in ihrer ganzen Ausdehnung mit dem Schmucke grösserer, sie wie ein Netz überziehender Kompositionen zu versehen. Die die hervorragenden Stellen der Frontseite bisher beherrschenden Figuren, wie Oranten und Hirten, behalten ihre Ehrenstellung und dienen, indem man ihnen eine die anderen Kompositionselemente überragende Grösse gibt, zur Betonung der wichtigsten Gliederungspunkte der gesamten Komposition. Zwischen ihnen breitet sich dann ein buntes Gewimmel von Szenen aus dem Hirten- und Landleben aus, das in der Regel auf übereinander liegende Zonen verteilt wurde. So überzog man den Marmor mit einem ganzen Netz von idyllischen Hirtenszenen, Rebengewinden, Ähren schneidenden, Wein lesenden und kelternden Amoretten und zauberte blühendes und anmutiges Leben aus dem toten Stein. Dadurch schuf man Kompositionen, die, formal betrachtet, als sehr glücklich bezeichnet werden müssen.

In der auf Kompositionen dieser Art zur Anwendung gebrachten symmetrischen Anordnung und unverhältnismässigen Grösse der Hauptfiguren sieht Grousset mit Unrecht eine bewusste Reaktion gegen die Überwucherung mit heidnischen Hirtenmotiven, wie sie die Geschichte der Sarkophagbildnerei in der vorangegangenen Epoche gezeigt hätte.[1]) Diese Erklärung scheitert an der irrigen

[1]) Mélanges 1885 p. 176 s. u. Étude p. 26 s. —

Voraussetzung, dass durch das zuletzt gedachte Moment die hervorragende symbolische Bedeutung der Figuren der Oranten und Guten Hirten in den Hintergrund gedrängt wäre und die Gefahr ihres völligen Untergehens in den heidnischen Hirtenmotiven drohte; denn die oben gemachten Beobachtungen [1]) geben keinen Anhalt für eine solche Auffassung der vorangegangenen Periode. Die Gründe für diese Erscheinungen der streng symmetrischen Anordnung und Hervorhebung der Hauptfiguren durch ihre überragende Grösse liegen vielmehr auf ganz anderem Gebiet und sind bereits angedeutet.[2]) Dem Bestreben nach einer umfassenden Dekoration der ganzen Frontseite boten sich als bereits vorhandene Dekorationselemente die Oranten und Hirtenfiguren an den Ecken und in der Mitte, ihren üblichen Plätzen, dar. An diesen Stellen beliess man sie und gab ihnen, um die Komposition zu gliedern und ihre formalen Hauptpunkte zu betonen, eine vor den anderen Kompositionselementen hervorragende Grösse. Also nicht Reflexionen über den symbolischen Gehalt dieser Figuren, sondern die Fortsetzung traditioneller Gepflogenheiten und die Rücksicht auf kompositionelle Anforderungen sind die Gründe für die erwähnten Erscheinungen! Daneben ist die Tendenz, eine Komposition durch die unverhältnismässige Grösse bestimmter Figuren zu gliedern, ein Zeuge künstlerischen Niedergangs; denn eine Zeit, die sich das feine Formgefühl für Proportionalität bewahrt hat, hätte nie zu jenem Mittel gegriffen! Dass dieses Formengefühl tatsächlich in dieser Zeit zu schwinden begann, werden die Werke der cimiterialen Malerei weiter unten bestätigen.

Doch sind diese charakteristischen Kompositionen nicht die einzigen Zeugnisse für das Bestreben der Sarkophagbildnerei, die Gestalt des Guten Hirten dem

[1]) S. 76 unten. —
[2]) S. 77 oben. —

Rahmen einer grösseren zusammenhängenden Darstellung einzufügen. Allerdings sind die Fälle nur selten, wo er in der Tat ein organisches Glied eines grösseren Zusammenhangs bildet,[1]) während er in der Regel nicht mehr als eine Füllfigur in einem zusammenhangslosen Darstellungskomplexe[2]) ist. Doch ist für alle diese Kompositionen bemerkenswert, dass hier der Gute Hirte nie durch überragende Grösse sich vor den anderen Darstellungen auszeichnet. Sehr selten sind dagegen die Fälle, wo er, ganz im Kompositionsstil der Fresken, mit seiner Herde die ganze Frontseite einnimmt.[3])

Seine Verwendung als Füllfigur ist ein deutlicher Beweis dafür, dass dem Zeitbewusstsein die ursprüngliche Bedeutung des Bildes des Guten Hirten allmählich völlig entschwand. Nur diese Tatsache kann es erklären, dass man kein Bedenken trug, die hochgeehrte und nur an hervorragenden Stellen angewandte Gestalt auf die untergeordneten Stellen der Dekoration, die Schmalseiten und Deckel, zu verweisen. Dazu kommt, dass sein Typus kein einheitliches Bild mehr aufweist; bald ist er ein Jüngling, bald ein bärtiger Mann in der Vollkraft der Jahre, bald ein gebückter Greis mit starker Glatze. Dass diese verschiedenen Typen immer mehr den Gedanken an den Guten Hirten verschwinden machen mussten, liegt auf der Hand. Und je mehr er seine hervorragende Stellung im Kompositionsganzen verliert, um so seltener erscheint er auch. Bis etwa in die Mitte des 4. Jahrhunderts gehört er zu den bevorzugten Dekorationsmotiven, dann aber tritt er, soweit die römische Kunst

---

[1]) cf. N. 70. 71; — auch N. 150 könnte man hierher zählen. —

[2]) cf. N. 114, 127, 163 u. 165. —

[3]) cf. N. 113, 53 u. 51. — N. 105 u. 138 gehören im strengen Sinne nicht hierher, da sie Bild und Deutung vermischen. —

in Betracht kommt, nur noch episodisch auf. Im 5. und 6. Jahrhundert zeigen ihn nur Werke der Provinzialkunst.

Dieses Schicksal der ältesten und beliebtesten Darstellung im altchristlichen Bilderkreise kann nicht befremden. Aus dem Geist einer Zeit geboren, die gewöhnt war, ihre Lieblingsvorstellungen unter dem Bilde eines Symbols zu sehen, musste er seine Bedeutung verlieren, als die christliche Kirche eine geschichtliche Grösse geworden war und Wert darauf legen musste, die geschichtlichen Heilstatsachen, durch die sie begründet und gross geworden war, auch in der Kunst darzustellen. Gegenüber den Anforderungen dieses historischen Geistes, wie er sich im Anfang des 4. Jahrhunderts auszubilden begann, konnte sich die symbolische Gestalt des Guten Hirten nicht mehr behaupten. Dass sich dieser historische Geist auch des Hirtenbildes zu bemächtigen suchte, erkennt man noch aus denjenigen Darstellungen, auf welchen der Typus des geschichtlichen Christus der Gestalt des Guten Hirten substituiert wird.[1]) Aber diese Versuche, ihn für einen wesentlich historisch orientierten Bilderkreis zu gewinnen, waren vergeblich, und so endet seine Laufbahn gerade in der Zeit, da die christliche Sarkophagbildnerei auf der Höhe künstlerischen Schaffens stand. Die letzten Ausläufer zeigt die Provinzialkunst im 6. Jahrhundert auf Darstellungen, die keinen Anspruch mehr auf den Namen von Kunstwerken machen können.

Nicht wesentlich anders gestaltet sich das Schicksal der Hirtenbilder in der cimiterialen Malerei. Wenn sie auch hier im ganzen 4. Jahrhundert numerisch noch an der Spitze aller Darstellungen stehen, so sind auch hier

---

[1]) Christus als Hirt zwischen den 12 Aposteln, Relief N. 105 und 138 — Christus als Lehrer, Fresko Nr. 101 — Der Gute Hirt wirkt eine Totenauferweckung, Relief Nr. 45. — Der Hirt als thronender Christus in Galla Placidia, Mosaik Nr. 7. — Der Gute Hirt mit den Zügen eines byzantinischen Christuskopfes, Lampe Nr. 8.

die Zeichen ihrer schwindenden Bedeutung unverkennbar. Je mehr die Zeit vorschreitet, je seltener tritt er in den Centren der Deckengemälde auf, die an seiner Stelle von der historischen Gestalt Christi eingenommen werden. Ja es scheint sogar eine Generation gelebt zu haben, deren Bewusstsein die ursprüngliche Bedeutung seines Bildes nicht mehr geläufig war, wie die ausdrückliche inschriftliche Bezeugung von zwei Darstellungen[1]) zeigt. Deutlich treten auch die Spuren künstlerischen Verfalles hervor; auf den Niedergang des Formgefühls weist, wie bereits bemerkt, die unverhältnismässige Grösse des Hirten hin; die früher schlanke und elastische Gestalt bekommt etwas Steifes und Unbewegtes, der Gesichtsausdruck verliert seine Anmut und wird starr und moros. Das Ende dieses künstlerischen Niedergangs bezeichnen dann jene in ihrer Haltung ganz verrenkten Figuren, die ein trauriges Zeugnis für den völligen Verfall auch der einfachsten handwerksmässigen Fähigkeiten sind. Diese Darstellungen versetzen uns in den Ausgang des 4. Jahrhunderts und sie überheben uns des Bedauerns, dass infolge der Aufgabe der Katakomben als Begräbnisstätten hier die Geschichte der Hirtenbilder in der cimiterialen Malerei ihren Abschluss findet. Von dem grossen Aufschwung, den die Sarkophagbildnerei in dieser Zeit nimmt, verrät die Kunst der Katakombenmalerei nur sehr wenig. Sie macht bis auf verschwindende Ausnahmen[2]) keinen Versuch, den Guten Hirten in dem Rahmen einer grösseren Komposition zu zeigen; sie besitzt nicht die Beweglichkeit und den Reichtum an Ausdrucksmitteln, um dieser Figur das Monotone zu nehmen gegenüber der Fülle von Auffassungen in der Sarkophagplastik; und endlich verschliesst sie sich so gut wie ganz den Anregungen der letzteren zu einer mehr

[1]) Nr. 70 und 104.
[2]) Nr. 31. 45. 50/119 u. 70.

genrehaften und pittoresken Gestaltung des Hirtenbildes.[1]) Gegenüber dieser Abgeschlossenheit gegen alle Einflüsse der so mächtig aufblühenden Sarkophagbildnerei sind Tradition und typischer Charakter der cimiterialen Malerei keine genügenden Erklärungsgründe mehr.[2]) Diese Unberührtheit von den Bewegungen auf den Gebieten der anderen Kunstzweige deutet vielmehr unverkennbar darauf hin, dass die cimiteriale Malerei seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts nicht mehr wie in den vergangenen zwei Jahrhunderten im Mittelpunkt der christlichen Kunstübung steht und ihr Hauptträger ist; diese Aufgabe hatte die Sarkophagplastik übernommen. Die Malerei aber hatte sich getrennt von dem grossen Strome künstlerischer Entwicklung und floss in einem Nebenbette dahin, wo sie mangels regenerierender Kräfte und Zuflüsse versiegen musste. Diese Entwicklung führte der Umschwung der politischen Verhältnisse unter Constantin dem Grossen herbei, der den bisher verfolgten Christenglauben zur Staatsreligion machte und die christliche Kunstübung aus dem Dunkel der Katakomben an das helle Tageslicht führte. Das herrlichste Zeugnis dieses Umschwunges ist das Mosaik aus Galla Placidia in Ravenna; hier blickt der Gute Hirte nicht mehr als schlichter Hirtenknabe von der Wand einer dunklen Katakombe herab, sondern hier strahlte sein Bild als des Gottessohnes selbst in leuchtenden Farben von der Wand der herrlichen Grabkapelle einer römischen Kaiserin!

Dieses Bild der Entwicklung bestätigen die Werke der anderen Kunstzweige, vornehmlich diejenigen der Kleinkunst. Fast kein kirchliches Ausstattungsstück, kein Gegenstand des täglichen Gebrauchs, sei er auch

---

[1]) Die einzige Konzession in dieser Hinsicht dürfte die Darstellung eines Stalles (Nr. 43 u. 122.) und einer Herde sein, deren Tiere in verschiedenen Situationen wiedergegeben sind (N. 85. 122. 129).

[2]) S. 75. —

noch so profaner Natur,[1]) der nicht das Bild des Guten Hirten aufwies. Ambone, Taufbecken und Chorschranken, Statuen und Stelen, Metallgefässe, Elfenbeinkästchen, Medaillen, Ringe, Goldgläser und Lampen trugen sein Bild; gewebt diente es zum Schmuck von Gewandstücken, und selbst ein so profanes Gerät wie ein Messer wies sein Bild auf. Im allgemeinen haben diese Werke den jugendlichen lammtragenden Typus treu bewahrt, geben aber in Zeichnung und Auffassung die unverkennbaren Beweise eines tiefen Verfalls künstlerischer Empfindung und technischer Virtuosität. Mit den Werken einer gewissen Epoche der Sarkophagplastik[2]) haben sie die zusammenhangslose Nebeneinanderstellung von Motiven der verschiedensten Art, nur dem Gebote möglichster Raumausfüllung folgend, gemeinsam.[3]) Die letzten mit dem Bilde des Guten Hirten geschmückten Werke der Kleinkunst fallen ins 6. Jahrhundert. Eine Ausnahmestellung nimmt das Elfenbeinkästchen in Brescia unter diesen Monumenten ein, insofern es das einzige Beispiel einer Illustration von Joh. X, 12—13 ist.

III. Die Bedeutung der Hirtenbilder.

A. Auf Fresken und Sarkophagen.

1) Der lammtragende Hirt.

Dass der Gute Hirte nicht eine Dekoration, sondern in erster Linie symbolische Bedeutung hat, wird fast nirgends mehr bestritten.[4]) Doch hat man bei der Fest-

[1]) vergl. den Messergriff: Sonst. Gegst. d. Kleinkunst N. 4!

[2]) cf. S. 79 oben. —

[3]) vergl. Lampe N. 9; geschnittener Stein N. 34 u. 36: Bleigefäss N. 1 u. Medaille N. 6. —

[4]) Während Hasenclever einer mehr dekorativen Auffassung unseres Sujets zuneigt (l. c. S. 259), will Michel diese Auffassung nur für die ältesten Darstellungen gelten lassen (S. 69.). —

stellung der letzteren den typischen Charakter der altchristlichen Kunst gebührend in Rechnung zu stellen; denn es kann kein Zweifel darüber sein, dass „gewisse Motive rein mechanisch fortgesetzt und wiederholt" worden sind, so dass man sich davor zu hüten hat, „von dem, was etwa durch diese Bildwerke in dem Beschauer wachgerufen werden konnte, einen Rückschluss zu machen auf das, was die Bilder ins Dasein gerufen hat!"[1]) Man wird Springer deshalb zustimmen müssen, wenn er die Kunstprodukte einer späteren Periode in dekorative Stücke und „abgeschliffene Figurenbilder" ursprünglich bestimmten Inhalts klassifiziert.[2]) Als symbolische Darstellungen im strengen Sinne werden wir diejenigen Bilder ansprechen dürfen, die durch ihre erwiesene Beziehung zu biblischen Vorstellungen, durch ihren Standort — ob ferner oder näher dem Grabe — und endlich durch ihre Zusammenstellung mit anderen offenbar symbolischen Motiven des altchristlichen Bilderkreises eine über die bloss dekorative Verwendung hinausgehende Bedeutung zu haben scheinen; dabei wird auch die ausserbiblische Litteratur, doch mit der durch ihre Entstehungszeit gebotenen Vorsicht, zu berücksichtigen sein. Dass die Grenzen der symbolischen und dekorativen Anwendung oft sehr fliessende sind und daher die Bestimmung des Zweckes einer Darstellung nicht immer mit aller Gewissheit mehr entschieden werden kann, liegt in dem eigentümlichen Charakter der altchristlichen Kunstübung begründet. Es ist deshalb geboten die Monumente in streng chornologischer Reihenfolge zu untersuchen, um den durch den typischen Charakter der altchristlichen Kunst gegebenen Gefahren möglichst zu begegnen.

---

[1]) Hennecke, l. c. S. 7. —

[2]) „Die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter", Bericht üb. d. Verhandl. der K. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Leipzig, Philos. histor. Classe, XXII, 1879 S. 6 ff. —

Was gab den Anlass dazu, den formell durch Lukas XV,5 bestimmten Guten Hirten zum ersten Male in den Katakomben zur Darstellung zu bringen? Die von Hasenclever vertretene Auffassung einer Anlehnung an antike sepulkrale Bilder ist bereits abgewiesen. Auch Michel's Aufstellung lässt sich nicht halten, da sie keinen ausreichenden Grund für die Erklärung der Beliebtheit gerade dieses Bildes bietet; auch hat er es unterlassen, die Momente nachzuweisen, die aus dem ursprünglichen Dekorationsmotiv eine symbolische Figur machten!

Auch die von Le Blant[1]) als Anknüpfungspunkt zur Bildung des gesamten altchristlichen Bilderkreises angezogenen Funeralliturgien,[2]) die unverkennbar auf das Bild des lammtragenden Hirten anspielen und ihm die Funktion eines Seelenführers ins Jenseits[3]) zuschreiben, können nicht als Zeugen für seine ursprüngliche Bedeutung angerufen werden. Denn wenn die in ihnen zum Ausdruck kommenden Vorstellungen auch zweifellos als Gemeingut aller Gläubigen in einer bestimmten

---

[1]) Le Blant „Sarcoph. d'Arles" p. XXI ff. —

[2]) Es gehören hierher: die Oratio post sepulturam des Sacramentarium Gelasianum: „Deum fideliter deprecemur, ut . . morte redemptum, debitis solutum, Patri reconciliatum, boni Pastoris humeris reportatum . . . sanctorum consortio perfrui concedat" Lud. Ant. Muratorius, Liturgia Romana vetus I col. 751. (Venetiis 1748); ferner das Officium exsequiarum: „*Το ἀπολολως προβατον ἐγω εἰμι, ἀνακαλεσον με, Σωτερ, και σωσον με,*" Jac. Goar, Euchologion sive Rituale Graecorum, editio secunda, p. 425 (Venetiis 1730). — Ohne Anspielung auf den lammtragenden Hirten: „Salva et libera, Domine, Deus vere, gregem tuam ab omnibus plagis, noxiis, acerbis et mortiferis." Liturgie des Johannes, bei Fabricius: Cod. pseudepigr. Novi Testam. III, p. 207, nach Michel S. 72. —

[3]) Diese Auffassung ist die bei weitem verbreitetste; cf. Krauss, Gesch. I, S. 101. — Wilpert, histor. polit. Bl. 1898. S. 503 u. Cycl. christol. Gemälde S. 51. — Wiegand, christl. Kunstblatt, l. c. S. 93. —

Epoche anzusehen sind, — wofür ihr Charakter als Begräbnisliturgien spricht —, sie also nicht einer „mühsamen theologischen Begriffsbildung", sondern dem „Durchschnitt einer sozusagen volkstümlich gewordenen Gesamtrichtung in der Auffassung"[1]) dieses Motivs entsprochen haben werden, so legt doch ihre erst späte literarische Bezeugung ihnen gegenüber die grösste Zurückhaltung auf; denn diese Gebete, die erst durch Handschriften des ausgehenden Altertums uns überkommen sind, als Zeugen der ursprünglichen Vorstellungen, die mit diesem Bilde verknüpft waren, anzurufen, sind Versuche, die vollzogen sind „ohne eine wirkliche historische Berücksichtigung der Zeit, des Ortes und der Umstände, denen jene Literatur jeweilig ihr Leben verdankt."[2]) Aber sie können als Zeugen frühester Vorstellungen nur in Betracht kommen unter Berücksichtigung des folgenden Grundsatzes: „Finden sich in den ältesten liturgischen Sammlungen Gebete, die z. T. wörtlich übereinstimmen mit den Akklamationen und Gebeten der Epitaphien des 2. bis 4. Jahrhunderts, dann stammen diese (liturgischen) Gebete entweder aus jener Epoche oder man gebrauchte mindestens in jener ältesten Zeit ähnlich lautende Gebete bei den liturgischen Feiern für die Verstorbenen."[3]) Da nun bisher keine Inschriften die in diesen liturgischen Formularen angedeuteten Funktionen des Guten Hirten bestätigen,[4]) so können die

---

[1]) Hennecke S. 14 f. —

[2]) ders. S. 11. —

[3]) cf. J. P. Kirsch: „Die Akklamationen und Gebete der altchristlichen Inschriften" in der zweiten Vereinsschrift der Görres-Gesellchaft zur Pflege d. Wissensch. i. kathol. Deutschland, 1897, S. 64. —

[4]) Die Gebete, die sich an Gott bezw. Christus unter der Vorstellung des Guten Hirten wenden, sind sehr selten auf den Inschriften. Das bekannteste ist die Grabschrift des Bischofs

Funeralliturgien kein beweiskräftiges Zeugnis über die ursprüngliche Bedeutung des Hirtenbildes ablegen.[1])

Nach V. Schultze verdankt der Gute Hirte seiner sepulkralen Bedeutung die Aufnahme in den altchristlichen Bilderkreis. Er symbolisiert Christum als den „Gebieter und Beschützer der Toten, die er vor der Nacht des Todes birgt und heimführt zu den grünen Auen des Paradieses.[2]) Seine hauptsächlichen Argumente sind die folgenden: Die Sarkophage N. 28 und 70 erweisen den Guten Hirten als den Seelenführer, Fresko N. 116 und Goldglas N. 7 als den „Vielempfänger" und den „Schirm-

Abercius aus Hierapolis in Kleinasien, aus dem Ende des 2. oder Anfang des 3. Jahrhunderts! „*Τοὐνομ Ἀβέρκιος εἰμι, μαθητης ποιμενος ἁγιου | ὃς βοσκει προβατων ἀγελας ὀρεσιν πεδιοις τε | ὀφθαλμους, ὃς ἐχει μεγαλους πανιη καθορωντας, οὗτος γαρ μ'ἐδιδαξε (λογους και* oder *τα ζωης) γραμματα πιστα.*" (cf. de Rossi, Inscript. II, p. XVII und Hennecke S. 250.) Diese Inschrift zieht Krauss mit Unrecht als Beweis für die sepulkrale Auffassung des Guten Hirten an (R. E. II p. 593 sub 4), da hier die Hauptfunktion des Hirten ganz offenbar im Lehren der heilsamen Lehre besteht! — Ein Graffito aus dem 3. Jahrhundert enthält nur den Anfang des XXIII. Psalms in der Version der Vulgata: „Dominus regit me et nihil mihi deerit, in loco pascuae ibi me collocavit." (Bull. 1900 p. 68.) — Diese Gebete wissen nichts von dem Hirten, der die Seele ins Jenseits trägt! — Dagegen enthalten die besonders auf den Römischen Epitaphien des 3. Jahrhunderts häufigen und die Formel des Refrigerium (vergl. Kirsch, l. c. S. 15 f,; 62; 66 f.) aufweisenden Inschriften keine Anspielung auf das Bild des Guten Hirten (cf. Wilpert, Histor, polit. Blätter . . . 1898 S. 503). — Nicht zu den Inschriften gehört ein Gebet aus dem Evangelium Infantiae: „O Domine noster, Jesu, fili Mariae, tu re vera Pastor ille bonus Israelis." (Fabricius, Codex pseudepigraphicus Novi Testamenti S. 202, bei Michel S. 72). —

[1]) Miçhel, der die Entstehung der überwiegenden Zahl von Darstellungen des altchristlichen Bilderkreises auf die altchristlichen Gebete zurückführt, bemerkt (S. 71): „In den (von ihm auf S. 1—34 besprochenen) Gebeten spielt die Erwähnung des Guten Hirten keine Rolle, und schon dies berechtigt zur Annahme eines eigentümlichen Ursprunges für unser Bild." —

[2]) Katakomben, S. 113 u. A. St. S. 69 ff. —

herrn der Toten".[1]) Diese Auffassung werde durch die Vision der Perpetua bestätigt und erkläre die Beliebtheit dieses Motivs, weil es den bekehrten Heiden an den „Vielempfänger" (*Πολυδεγμων*), unter dessen Bilde sich die Antike den Hades vorstellte, erinnerte und ihm dadurch vertraut war.[2]) Zu dieser Vorstellung hätte dann nicht das Neue, sondern das Alte Testament durch Stellen wie Ezechiel XXXIV,14 f. und viele Psalmworte[3]) die Anregung gegeben; denn nur hier sei „eine Umdeutung im sepulkralen Sinne, eine Beziehung auf das Eingehen und Einführen zum ewigen Frieden nahegelegt."[4]) Den Eingang zum Paradiese bezeichneten die Bäume, die keineswegs nur Staffage seien.[5]) Diese Argumente V. Schultze's sind nicht stichhaltig; zuerst ist die Berufung auf die genannten 4 Monumente verfehlt, weil sie, abgesehen von der absolut unhaltbaren Interpretation in einem Falle,[6]) sämtlich dem 4. Jahrhundert angehören, also für die Feststellung der ursprünglichen Bedeutung des Bildes viel zu jung sind. Dass die Bäume nur Staffage sind und nicht wesentliche Bestandteile der Gruppe, geht aus der Tatsache hervor, dass von den Darstellungen des 2. Jahrhunderts,[7]) also den ältesten, nicht ganz die Hälfte die Bäume aufweisen! Es sind also offenbar Kompositionselemente, die, ohne die Bedeutung des Bildes zu gefährden, weggelassen werden konnten. Gegen die Beweis-

---

[1]) l. c. S. 70 f. —

[2]) l. c. S. 73. —

[3]) Ps. 23; 49,15; 79,13; 80,2; 95,7. —

[4]) Ktkb. S, 72. —

[5]) l. c. S. 70. —

[6]) Im Fresko N. 116 spricht der Herr nicht zu den beiden ihn umstehenden Oranten, sondern hält Syrinx und Stab in der Hand! (cf. N. 116 u. Anm. dazu.) —

[7]) N. 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 49. 53. 54. 55, — Bäume finden sich bei N. 4. 5. 6, 8. 49. 55. —

kraft der Stelle aus der Perpetua-Vision[1]) wendet Hennecke mit Recht ein, dass „die altchristliche Phantasie den Zustand der Seligen gern in lieblicher landschaftlicher Umgebung sich vorstellte, und zu einer solchen gehörte nach verbreiteter zeitgenössischer Auffassung auch die Figur eines Hirten.“ [2])

Was endlich die Berufung auf die alttestamentlichen Stellen betrifft, so ist es ja wohl zu verstehen, dass einige von ihnen, namentlich Ps. XXIII,4 und Ps. XLIX,15 den nach sepulkralen Beziehungen Suchenden zu einer Umbiegung ihres ursprünglichen Sinnes verführen können. Aber der erste Psalm ist ursprünglich sicher nicht sepulkral gedacht,[3]) und Ps. 49,15, die einzige von den angeführten Stellen, deren Situation im Jenseits liegt, versteht unter den Schafen gerade die Gottlosen! In den anderen angezogenen Belegstellen ist nur „von der allgemeinen liebevollen Fürsorge der Gläubigen durch Gott“ [4]) die Rede. Vor allem aber scheitert der Hinweis auf diese Stellen unrettbar an dem Bilde, das den Niederschlag aller dieser Vorstellungen darstellen soll, an der Figur des lammtragenden Hirten! Denn es ist unverständlich, warum man zum Ausdruck der im A. T. niedergelegten Hirtenvorstellungen, in denen nirgends von einem Tragen des

---

[1]) „ . . et ascendi et vidi spatium horti immensum et in medio horti sedentem hominem canum in habitu pastoris grandem, oves mulgentem et circumstantes candidatos millia multa — et de caseo, quod mulgebat, dedit mihi . .“ (Passio Perpetuae cap. IV — Editio Robinson in Text and studies I,2, 1891 p. 68.) Solche Szene müsste zu einem ganz anderen Bilde als dem des lammtragenden Hirten führen; diese Beziehung wird endlich ausgeschlossen durch das durchgängige Fehlen des Melkeimers gerade auf den ältesten Darstellungen!

[2]) Hennecke S. 251. —

[3]) Denn das von V. Schultze S. 72 angeführte griechische Epitaph (C. J. G. IV u. 9153) bezeugt doch nur, dass diese Stelle in einer späteren Zeit sepulkral gefasst wurde! —

[4]) Hennecke S. 251. —

Lammes die Rede ist, zu dem Typus der Lukas-Parabel greifen sollte, die doch auch V. Schultze als die formale Quelle des lammtragenden Hirten ansieht.[1]) Die alttestamentlichen Vorstellungen hätten zu einer ganz anderen Gestaltung des Hirtenbildes führen müssen![2])

Somit sprechen weder die biblischen Unterlagen noch das Bild selbst für die Wahrscheinlichkeit einer ursprünglich sepulkralen Auffassung desselben.

Auch die namentlich von katholischen Archäologen vertretene Auffassung, dass dieses Bild in erster Linie Christum als den Lehrer und Führer der Christenheit symbolisiere, scheitert trotz der biblischen[3]) und patristischen[4]) Beläge vor allem an dem Typus des lammtragenden Hirten. Dieses Bild konnte nicht die Vorstellung eines Lehrers und Führers erwecken! Ausserdem ist das bereits citierte Abercius-Epitaph das einzige inschriftliche Zeugnis für die Vorstellung Christi als des Lehrers unter dem Bilde des Hirten.

Somit ergibt sich als der einzige feste und sichere Punkt zur Bestimmung der ursprünglichen Bedeutung des Hirtenbildes das letztere selbst! Dass es von der Lukas-Parabel seine charakteristische Gestalt erhalten hat, wird allgemein anerkannt. Da nun alle Versuche, die nicht auf die prägnante Form des Bildes reflektieren, wie eben nachgewiesen, keine befriedigende Lösung er-

---

[1]) l. c. S. 68. —

[2]) Auch die Ezechielstelle von dem Gotthirten, der V. Schultze besondere Bedeutung zuspricht (S. 72), legt nur durch die Interpolation einer dem ursprünglichen Gedanken völlig fremden Vorstellung eine „Umdeutung im sepulkralen Sinne“ nahe. —

[3]) Joh. X; Ps. 23, 79,13; 95,7; 100,3 etc. —

[4]) Hymnus des Clemens Alexandrinus auf den Erlöser (Pädag. III); — Clemens Romanus, Epistola ad Corinth. I,59. — Hirt des Hermas; die Beschreibung aber, die in diesem Werke von dem Hirten gegeben ist, hat nichts mit der Figur des lammtragenden Hirten gemeinsam! — cf. R. E. II, S. 593 sub 3. — Kaufmann S. 84. —

geben, so ist es doch das Nächstliegende, dieser charakteristischen Vorstellung des Lammtragens eine mehr als nur formale Bedeutung für die umstrittene Frage einzuräumen, d. h. auch den Inhalt der Parabel Lukas XV,4-7, der dem Bilde seine prägnante Gestalt gegeben, bei der Diskussion zu berücksichtigen! Nur eine vorgefasste Meinung über die Entstehung des Bilderkreises und eine namentlich dem chronologischen Gesichtspunkt nicht gerecht werdende Überschätzung der altchristlichen Litteratur kann die auffällige Tatsache erklären, dass ein grosser Teil der Archäologen bei der Erklärung unseres Bildes glaubte, ungestraft von seiner formalen Erscheinung absehen zu dürfen! Es bleibt doch das Natürlichste, dass, wenn die konkrete Situation des Hirten in der Lukas-Parabel der ältesten Hirtendarstellung die charakteristische Form gegeben hat, auch der materiale Grund zur Entstehung dieses Bildes vor allem in dieser konkreten Situation der Lukas-Parabel zu suchen ist! Die Pointe der letzteren ist „die göttliche Freude über den Busse tuenden Sünder."[1]) Es handelt sich also hier um die Rettung der einzelnen Menschenseele durch Christus aus der ethisch-religiösen Verirrung![2]) Soweit die Beziehung der Darstellung auf die Menschheit. Es ist aber nicht mehr als natürlich, dass auch die andere auf Christus bezügliche Seite des Gleichnisses dabei zum Ausdruck kommt und sich mit dem Bilde die

[1]) „Die Evangelien des Markus und Lukas" neu bearbeitet von B. Weiss, Göttingen 1901, S. 529. —

[2]) Dieser spezielle Rettungsgedanke wird durch Tertullian (De patientia c. XII) bestätigt. — Bergner's Definition (S. 24), der sich auch Hennecke (S. 253) anschliesst: „Die Rettung der einzelnen Menschenseele" ist wegen mangelnder Angabe, in welcher Sphäre sich diese Rettung vollzieht, zu allgemein und schliesst durch diese zu allgemeine Fassung des Gedankens nicht die Möglichkeit aus, den sepulkralen Gesichtspunkt wieder hineinzutragen!

Vorstellung dessen verband, der diese Rettung bewerkstelligte, und die Vergegenwärtigung der Motive, die ihn zu dieser Rettung bestimmten; so wurde dieses Bild zugleich zu einem Symbol des unendlichen Erbarmens und der suchenden Liebe des Heilandes.[1]) Erst die Betonung dieser beiden Seiten des Bildes wird seiner Bedeutung gerecht und erklärt seine ausserordentliche Verbreitung und Beliebtheit. Dabei ist nicht zu verkennen, dass namentlich die zweite Bedeutung einen viel weiteren Kreis von Vorstellungen zuliess als die erste; denn es konnte nicht ausbleiben, dass dieses Motiv des Handelns Christi zu gunsten der Menschheit nicht auf die ethisch-religiöse Rettung beschränkt blieb, sondern auf das gesamte Leben der Christen in allen seinen Äusserungen bezogen und letzteres in seiner ganzen Ausdehnung unter den Gesichtspunkt der Liebe und des Erbarmens Christi gestellt wurde. So wird namentlich diese andere Seite des Bildes den Anknüpfungspunkt für die allgemeinere Fassung des in diesem Symbol zum Ausdruck kommenden Gedankens abgegeben haben, wie sie im Laufe der Entwicklung auf den Monumenten hervortritt.

Die älteste Gruppe der Darstellungen zu Beginn des 2. Jahrhunderts zeigt den Hirten zweimal auf Deckengemälden[2]) inmitten indifferenter, rein dekorativer Motive,[3]) so dass man auch ihn für ein solches ansehen könnte, wenn ihn nicht zwei Arkosolbilder aus frühester Zeit[4]) in engster Beziehung zu einer Grabstelle zeigten. Für

---

[1]) Martigny's Interpretation (l. c. p. 63) „Eifer und Mitleid" betont zu einseitig nur die eine Seite, Bergner's schon citierte Deutung die andere Seite des Bildes. — Führer („Ein altchristliches Hypogäum . ." S. 133) scheint unserer Deutung nahezukommen, nur trägt auch er zugleich einen sepulkralen Nebengedanken hinein. —

[2]) N. 3 und 53. —

[3]) Köpfe, Genien, Guirlanden. —

[4]) N. 1 u. 2. —

die Frage nach der symbolischen Bedeutung dieser ältesten Bilder sind wir, da es an jedem anderen Anhalt zu ihrer Bestimmung fehlt,[1]) auf die Resultate unserer obigen Ausführungen angewiesen. Erst[2]) das Ende des 2. Jahrhunderts bringt das erste Zeugnis einer gesicherten sepulkralen Verwendung des Hirtenbildes; es ist ein Lokulusverschluss aus Priscilla.[3]) Schon dieser Platz des Bildes auf dem Grabe selbst, an welcher Stelle er hier

---

[1]) Einen solchen glaubten V. Schultze (A. St. S. 68) und Kaufmann (S. 129) in den anderen Dekorationsmotiven der Decken, Oranten, Pfauen und Steinböcken, zu erkennen, die als „sepulkrale Motive" auch auf die Bedeutung des Hirten ein helles Licht würfen. Die Pfauen und Steinböcke sind aber weiter nichts als „dekorative Füllstücke" (Krauss, Gesch. I, S. 111) und auch das pendantartige Auftreten der Oranten in Fresko N. 53 lässt die letzteren als dekorative Glieder deutlich erkennen (so auch Krauss l. c. S. 128, gegen den Wilpert (Histor. polit. Blätt. S. 502) mit Unrecht die symbolische Bedeutung verteidigt).

[2]) Wenn der Gute Hirte schon früher von Darstellungen der Jonasgeschichte und der Auferweckung des Lazarus (Fresko N. 6 u. 56 bezw. N. 55) umschlossen wird, so zwingt doch keineswegs diese nur lose und unter dem dekorativen Gesichtspunkt stehende, durch kompositionelle Rücksichten bestimmte Zusammenstellung, auch in dem Guten Hirten die in den anderen Darstellungen zum Ausdruck gebrachte „Zuversicht auf Rettung aus Not und Tod" wiederzufinden (gegen Mitius „Jonas auf den Denkmälern . . ." S. 99). — Auch die Verbindung seines Bildes mit den Jahreszeiten (Fresko N. 49) kann der Frage nach seiner Bedeutung nicht präjudizieren, da den Anlass zu ihrer Darstellung wohl nicht die Spekulationen gelehrter Theologen (Tertullian, de resurrectione carnis c. XII u. Clemens Romanus. Ep. I ad Cor. c. XXIV auf Grund von 1. Cor. XV,45 ff.), sondern antike Vorbilder gegeben haben. Ihre Einführung in den altchristlichen Bilderkreis hat dieses Motiv wahrscheinlich dem Bilde des Guten Hirten zu verdanken, das gleichfalls dem Landleben entnommen war. — vgl. hierzu: Krauss, Gesch. I, S. 205. — R. E. II S. 1. — Kaufmann S. 77. — Becker, Rom's altchr. Cömet. S. 71 f. — Dagegen: Hasenclever „Der altchr. Gräberschmuck", S. 189. —

[3]) Fresko N. 9.

zum ersten Male begegnet, legt die Annahme sehr nahe, dass seine Gestalt zu dem Schicksale der unter ihr ruhenden Verstorbenen in Beziehung steht. Diese Annahme wird zur Tatsache durch die Komposition der Darstellung selbst; dieser äussere Zusammenhang der Gruppe der Frau mit ihren Kindern zu dem Hirtenbilde[1]) ist zu offenbar, um nicht auch einen inneren annehmen zu müssen. Die Situation und Bedeutung dieser Gruppe muss also in irgend einer Beziehung zu dem Bilde des Hirten stehen. Nach Wilpert's Deutung[2]) spielt die Szene im Jenseits, und der Hirt erscheint dann als der Herr des Paradieses; nach meiner Auffassung liegt der Schauplatz im Diesseits, und die Gestalt des Guten Hirten würde dann auf denjenigen hinweisen, dem sich die Scheidende anvertrauen will. Damit kommt in dieser Komposition die ihm in der Oratio post sepulturam[3]) zugeschriebene Funktion des Heimtragens der abgeschiedenen Seele auf seinen Schultern in die Stätte der Seligen zum Ausdruck. Welche von den beiden Deutungen der Darstellung auch die zutreffende sein mag, hier haben wir an der Wende des 2. Jahrhunderts das erste gesicherte Beispiel für die sepulkrale Auffassung des Hirtenbildes auf den cimiterialen Wandgemälden!

Diese Entwicklung der Hirtenvorstellung im sepulkralen Sinne kann nicht befremden; denn einerseits musste die Verwendung des Hirtenbildes zum Schmuck der Grabräume dazu führen, dass es zu sepulkralen Vorstellungen in Beziehung gesetzt wurde und andrerseits lagen auch in seiner ursprünglichen Bedeutung bereits die Keime zu dieser Entwicklung. Denn der Gedanke an die Rettung aus der ethischen-religiösen Verirrung musste den Gedanken an die Rettung aus der

---

[1]) Die Gruppe wird vom Hirten und von 2 Schafen eingeschlossen. —

[2]) Bull. 1892 p. 120. —

[3]) S. 85 Anm. 2.

höchsten und letzten Gefahr, aus der des ewigen Todes, nahe legen, und auf die Liebe und das Erbarmen Christi war der Christ vor allem in der Todesstunde angewiesen! So kam es, dass der Gute Hirte ein Bild der Rettung vom ewigen Tode und des diese Rettung garantierenden Heilandes wurde!

Diese Entwicklung bestätigen die gleichzeitigen Werke der Sarkophagplastik, in erster Linie der Sarkophag von der Via Salaria. Auf Grund der Beschreibung[1]) ergibt sich gegenüber anderen Auffassungen[2]) die folgende Interpretation der Darstellung: Die Szene zeigt uns ein Bild altchristlichen Familienlebens; auf beiden Seiten die sitzenden Gestalten der Eltern im vertrauten Verkehr mit ihren Söhnen und Töchtern.[3]) Dies innige Zusammenleben wird zerstört durch einen schweren Schlag, den Tod der einen Tochter, jener lieblichen Orans. Sie ist deutlich im Augenblick des Scheidens dargestellt, noch halb ihrer Mutter zugewandt, scheint ihr der Abschied schwer zu werden; aber auf den Guten Hirten blickend, hebt sie die Hände gläubig zum Gebet empor.

---

[1]) Sarkophagrelief N. 69.

[2]) De Rossi, Beissel (S. 12) und Krauss (Gesch. I S. 241) sehen auf Grund eines Bildes aus dem sog. II. Clemensbriefe (cap. XIV) hier die Verlobung des Guten Hirten mit der Kirche dargestellt. Gegen diese Deutung spricht schon die Zugehörigkeit der Orans zu der Frauengruppe. Ausserdem kann die Orans-Ecclesia-Theorie, die dieser Interpretation zu grunde liegt und noch bei einigen Archäologen zu finden ist (cf. Krauss, l. c. S. 127 f; de Rossi Bull. 1876 p. 85 u. R. S. I p. 347 u. Garrucci) durch die verdienstvollen Arbeiten Wilpert's (Cycl. christol. Gemälde S. 43, Histor. polit. Bl. 1898 S. 500 ff.) und Kaufmann's (die Jenseitsdenkmäler S. 142 ff.) endgiltig für abgetan angesehen werden.

[3]) Gegen Marrucchi (Bull. 1882 p. 103 s), der die beiden sitzenden Figuren für die im Sarkophage Beigesetzten erklärt, spricht die Komposition der beiden Gruppen, die, wie die innige Berührung der Gestalten durch Handauflegung untereinander erweist, offenbar nicht Lebende und Tote zugleich darstellen können. Ausserdem würde dann die Orans unerklärt bleiben.

Gerade das leise Schwanken in der Haltung, dieses schon halb überwundene Zögern, ist meisterlich zum Ausdruck gebracht. Die Mutter streckt die Hand nach ihr aus, als wollte sie ihr Kind nicht von sich lassen; aber tröstend legt die andere Tochter ihre Hand auf den Arm der Mutter; dasselbe Motiv findet sich bei der Männergruppe. Die Blicke der Frauen sind auf den Guten Hirten gerichtet, als gäbe ihnen seine Erscheinung die Kraft zum Abschied! Es kann also keinem Zweifel unterliegen, dass auch hier der Gute Hirt als Sinnbild der Rettung aus dem Tode und der Bürgschaft des ewigen Lebens aufgefasst ist. Wo haben wir uns aber den Guten Hirten zu denken? Wenn Kaufmann die Ansicht vertritt, dass das Nebeneinandererscheinen von Hirt und Orans stets auf das Paradies als Schauplatz der Szene verweise,[1]) so scheint dem die Situation auf unserem Sarkophage zu widersprechen; denn es handelt sich hier offenbar um die Abschiedsstunde auf Erden. Aber es ist wohl nicht angebracht, den Sinn der Darstellung in dieser Richtung zu pressen; denn da in dem Augenblick des Verscheidens die Seele in die Obhut des Hirten übergeht, so kann Abschied von der Welt und Aufnahme in die himmlische Herde des Hirten in einen Moment zusammenfliessen. Eine charakteristische Auffassung hat die mit dem Bilde des Guten Hirten verbundene sepulkrale Vorstellung auf dem aus dem 4. Jahrhundert stammenden Sarkophag von Aire gefunden.[2]) Die Darstellung zeigt eine Matrone, die ihr nachverstorbenes Töchterchen der Obhut des Guten Hirten empfiehlt, also eine Präsentationsszene.[3]) Ähnlich

---

[1]) S. 140 ff. —

[2]) Relief N. 70, —

[3]) Die alleinstehende Matrone hält Kaufmann für eine „Verwandte“ (?!) (S. 154), Garrucci für die Ecclesia, V. Schultze (A. St. S. 69) für die Mutter; mir scheint sie, da die anderen Erklärungen nichts Wahrscheinliches haben, die aus symmetrischen Gründen wiederholte Darstellung der Mutter zu sein. —

ist der Gedankengang auf dem Sarkophag von Salona, mag man nun die Situation mit Jeliç in die Abschiedsstunde auf Erden oder mit Kaufmann ins Paradies[1]) verlegen. Eine neue Variation desselben Themas ist der Sarkophag N. 71; er stellt den Augenblick dar, wo der im Clipeus abgebildete Verstorbene von den Scharen der Seligen willkommen geheissen wird,[2]) während auf der anderen Seite der Gute Hirte im eiligen Laufe mit einem Schäflein auf der Schulter, offenbar die Seele des eben Verstorbenen symbolisierend, ankommt. Diese Darstellung beansprucht noch dadurch besonderes Interesse, dass hier, was sonst nie beobachtet wird, das Portrait im Clipeus in lebendige Beziehung zu der Darstellung der Frontseite gesetzt wird.

Nicht immer ist die Beziehung von Hirt und Orans so durchsichtig; so sind beide öfters durch eine sitzende Figur getrennt,[3]) ohne dass durch irgend ein Detail ihre Beziehung zueinander sicher gestellt wäre;[4]) doch kann es wohl nicht zweifelhaft sein, dass auch diesen Gegenüberstellungen von Hirt und Orans, welch' letztere die in das Paradies versetzte Seele der auf dem Stuhle sitzenden Person symbolisiert, die christlichen Jenseitsvorstellungen

[1]) Wenn Kaufmann (S. 158 ff.), von der Tendenz bestimmt, alle Darstellungen, die den Guten Hirten neben Verstorbenen zeigen, ins Paradies zu verweisen, gegen Jeliç's Auslegung einwendet, dass die überragende Grösse der Verstorbenen auf ihre bereits erfolgte Versetzung ins Jenseits anspielt. so tritt dem entgegen, dass auch ganz andere Rücksichten hierfür massgebend gewesen sein können. Wollte der Künstler die Gattin mit allen Überlebenden auf einem beschränkten Raum unterbringen, so mussten die letzteren kleiner dargestellt werden, damit die beiden Hauptpersonen nicht in dem Gewimmel der vielen Personen verschwänden!

[2]) cf. Wilpert „Gottgew. Jungfrauen" S. 81 f. —

[3]) Relief N. 68 und 72. —

[4]) Auf dem Relief N. 68 sehen die beiden Figuren sogar nach verschiedenen Seiten. —

zu Grunde liegen, und ihnen mit vollem Bewusstsein in diesen Darstellungen Ausdruck gegeben ist. Auch ein Fresko des 4. Jahrhunderts enthält durch seine Nebeneinanderstellung von Hirt, Orans und Lazarus in der Aedicula einen unverkennbaren Hinweis auf die durch eschatologische Vorstellungen gegebenen Beziehungen zwischen Hirt und Orans.[1])

Schwieriger ist es, die Bedeutung des Hirtenbildes auf einer grossen Reihe von Wandgemälden zu bestimmen, da die letzteren keine so offensichtlichen Zusammenhänge aufweisen, wie die eben besprochenen Sarkophagreliefs. Fast ausnahmslos bildet hier der Gute Hirte die einzige Darstellung im Rahmen eines Feldes, so dass kein Anhalt zur Interpretation vorhanden ist. Doch ist es zweifellos bedeutsam, dass mit ihm in der Regel offenbar eschatologisch gerichtete Motive den Schmuck eines Grabes oder einer Decke bilden.[2]) Zieht man auch in Betracht, dass die christliche Kunstübung eine wesentlich typische war und bestimmte Zusammenstellungen von Motiven immer wieder anwandte, so wird man doch mit Rücksicht auf die zentrale Stellung des Guten Hirten inmitten dieser Kompositionen ihm eine Bedeutung zuschreiben müssen, die mindestens den anderen Motiven in den Augen des Künstlers oder Beschauers gleichkam. Auch seine Gestalt muss also eine Bürgschaft

---

[1]) Besonders die sizilischen Fresken stellen mit Vorliebe die Orans dicht neben den Hirten in demselben Felde. —

[2]) Reihenfolge der mit dem Hirtenbilde zusammen auftretenden Darstellungen von den häufigsten bis zu den seltensten. Orans. — Jonas. — Quellwunder. — David. — Lazarus. — 3 hebräische Jünglinge. — Noah in der Arche. — Wunderbare Speisung. — Magier. — Adam und Eva. Isaaks Opferung und der Gichtbrüchige. — Heilung des Blinden und Mahlszenen. — Moses empfängt die Gesetzestafeln, Gleichnis von den klugen Jungfrauen, Verkündigung an Maria, Christi Einzug in Jerusalem und Fischer. —

der Jenseitshoffnungen, wie die Jonasszenen und andere Darstellungen, gewesen sein. Natürlich ist es jetzt nicht mehr mit aller Bestimmtheit zu erweisen, welchen Kompositionen bewusste Reflexionen in dieser Richtung zu Grunde gelegen haben, und welche nur einer rein gewohnheitsmässigen Übung entsprungen sind. Dagegen erscheint es mir als exegetischer Übereifer, wenn man versucht, über diese allgemeine auf einen bestimmten Gesichtspunkt gegründete Beziehung zwischen den einzelnen Kompositionselementen noch einen weiteren Zusammenhang zu konstruieren, der eine Art Homilie im Bilde ergeben würde. Eine solche Tendenz widerspricht dem Stil altchristlicher Komposition aufs entschiedenste! Man merkt es diesen Kompositionen zu deutlich an, wie für sie gewohnheitsmässige Übung und Vorliebe für gewisse Motive das bestimmende Prinzip ist, um mehr als die Andeutung eines gemeinsamen Gedankens aus ihnen herauslesen zu können; und auch diesen zu finden, wird oft ein vergebliches Bemühen sein! Wenn aber eine nachträglich herauskonstruierte Homilie einen leidlich wahrscheinlichen Eindruck macht,[1]) so ist das kein Beweis für die Berechtigung eines solchen Verfahrens; denn mit einem gewissen Mass von Phantasie und dialektischer Schulung lässt sich auch aus den scheinbar heterogensten Elementen ein solcher Zusammenhang konstruieren!

Wir finden aber auch neben dem Hirten in demselben Rahmen eines Feldes Darstellungen: so steht er

[1]) Ein charakteristisches Beispiel für diese Art der Auslegung gibt Wilpert anlässlich des Deckengemäldes N. 60 (Cyklus christol. Gem. S. 52). Er findet hier folgendes „Gebet" illustriert: „Wie du das verirrte Schäflein auf deinen Schultern zur Herde zurückgetragen hast, so nimm auch ihre Seele unter die Scharen der Auserwählten auf und führe sie in das Gefilde des ewigen Lichtes ein!" Dabei übersieht aber Wilpert, dass die Figuren der Oranten und Hirten, wie ihre Verdoppelung beweist, nur dekorative Füllstücke sein können!

einmal zwischen Daniel und Jonas,[1]) von welcher Komposition eine Grabplatte eine interessante Abkürzung bietet;[2]) ein andermal zwischen Orans und Lazarus in der Aedicula.[3]) Diese Kompositionen erweisen unwiderleglich die Beziehungen des Hirtenbildes zu dem Vorstellungskreis von Tod und Auferstehung. Auch die häufige Zusammenstellung von Hirt und Orans auf sizilischen Fresken[4]) ist nicht anders zu deuten. Ebenso können die Grabplatten im allgemeinen als Zeugen dieser Auffassung angerufen werden; denn der hieroglyphenartige Charakter ihrer Darstellungen deutet entschieden mehr auf ihre Verwertung als symbolische Zeichen denn als dekorative Figuren hin!

So ist das Resultat dieser Ausführungen, dass sich seit dem Ausgange des 2. Jahrhunderts auf den Monumenten der Malerei, Sarkophagreliefs und Grabplatten unverkennbare Zeugnisse für eine sepulkrale Auffassung des Bildes des lammtragenden Hirten finden, obwohl eine solche keineswegs unmittelbar mit der genannten Figur gegeben war!

2) Der stehende Hirt ohne Schaf auf der Schulter.

Es kann kein Zweifel sein, dass auch diese Figur unter dem Bilde eines Hirten Christum symbolisieren soll; denn abgesehen davon, dass er auf den Fresken nach Zahl und Standort dieselbe hervorragende Stellung einnimmt wie der lammtragende Hirte, zeigt ein Sarkophagrelief diesen Hirten direkt mit Christus identifiziert.[5]) Dagegen ist es nicht mehr zu erweisen, ob seine Darstellung nur formalen Gründen oder der Reflexion auf bestimmte biblische Unterlagen ihre Entstehung verdankt.

Das letztere ist sehr unwahrscheinlich, da es schwer

---

[1]) Fresko N. 72. —
[2]) Grabplatte N. 19. —
[3]) Fresko N. 45. —
[4]) cf. Fresko N. 123—125. —
[5]) Relief N. 105. —

zu erklären ist, warum man erst gegen die Mitte des 3. Jahrhunderts sich zur Illustration solcher biblischen Vorstellungen entschlossen haben sollte. War die Gestalt aber einmal geschaffen, so mussten sich doch auch mit ihr bestimmte Vorstellungen verknüpfen, und man geht wohl nicht fehl, wenn man angesichts dieser allgemeinen Fassung des Hirtenbildes die Quellen jener in den allgemeiner gefassten Hirtenvorstellungen sucht, wie sie im Alten und Neuen Testament an zahlreichen Stellen niedergelegt sind.[1]) Liegt allen diesen biblischen Auffassungen ein einheitlicher Gedanke zu Grunde? Die Frage ist zu bejahen; es ist die mit dem Begriff von Hirt und Herde gegebene Vorstellung von dem vertrauten Verhältnis beider; die Variationen dieser Auffassung sind dann nur Ausführungen über die verschiedenen Beziehungen, in denen sich dies Verhältnis je nach Lage realisiert. Dieser Grundgedanke spricht, wie der Befund der Monumente zeigt, auch aus den Darstellungen des Hirten ohne Schaf auf der Schulter, was uns zu der Annahme berechtigt, dass die Christen mit diesem Bilde eine solche Vorstellung verbanden. Manche Züge dieses Bildes erscheinen wie eine wörtliche Illustration von biblischen Aussprüchen; so wird man, wenn der Hirt eins der Tiere freundlich liebkost, an die Stelle erinnert: „Ich bin der Gute Hirte und erkenne die Meinen und bin bekannt den Meinen!“ (Joh. X,14.) „Die Bedeutung solcher Darstellungen ist die Gemeinschaft der Gläubigen mit ihrem geistigen Haupte, welches ist Christus.“[2]) Die Differenz zwischen

[1]) Die Vorstellung von Hirt und Herde als dem Bilde der ewigen Gemeinschaft zwischen Christus (Gott) und den Seinen: Joh. X,14,16. — Ps. 79.13: 95.7. — Der Ausdruck des Gefühls des Geborgenseins in allen Gefahren: Joh. X.12. — Luk. 12.32. — Ps. 77.21: 78.52: Ps. 23. — Das Bewusstsein der sittlich-religiösen Rettung durch diesen Hirten: 1. Petr. 2.25. — Ps. 119.176. — Ezech. 34.11.12.15. —

[2]) Wilpert im Bull. 1897. p. 142. —

der Bedeutung dieses Bildes und der mit dem Typus des lammtragenden Hirten ursprünglich verknüpften ist nicht zu verkennen. Während die letztere auf das Verhältnis des Sünders zur Heilandsliebe reflektiert und dem Gedanken der ethisch-religiösen Rettung Ausdruck gibt, ist die erste umfassender und stellt das ganze Leben des bereits für Christus Gewonnenen unter den Gesichtspunkt der Gemeinschaft mit ihm. Es ist aber selbstverständlich kaum anzunehmen, dass der Maler, der ein solches Bild anfertigte, oder der Besucher der Katakomben, der ein solches Bild sah, nun auch den beiden verschiedenen Hirtentypen gegenüber die verschiedenen Bedeutungen auseinanderhielt; das würde, abgesehen von dem konventionellen Charakter der altchristlichen Kunst, eine Schärfe und Kompliziertheit des Denkens voraussetzen, zu welcher die schlichte Auffassungsweise der alten Christen keinen Anlass gibt. Und doch scheint man in der Anwendung der beiden Typen einen Unterschied gemacht zu haben; zwar zeigt die Statistik darüber, mit welchen Motiven der jüngere Typus in dem Rahmen eines grösseren Dekorationsganzen zusammen erscheint,[1]) kein von der beim Bilde des lammtragenden Hirten angestellten Übersicht abweichendes Bild; aber es ist doch auffällig, dass uns kein Monument den jüngeren Typus in einem unbestreitbaren sepulkralen Zusammenhange vorführt, wie es bei dem älteren Bilde der Fall gewesen ist; weder zeigen ihn die Sarkophage in inniger und unverkennbarer Beziehung zur Orans, noch die Fresken neben hervorragend sepulkralen Motiven innerhalb des Rahmens desselben Feldes. Diese auffällige Beobachtung scheint mir durch den Hinweis auf den konventionellen Charakter der altchristlichen Kunst, für die nun einmal die Zusammen-

[1]) Orans. — Jonas. — Lazarus und Daniel. — Noah in der Arche. — Wunderbare Speisung. — Drei hebräische Jünglinge. Adam u. Eva. Opferung Isaak's und ein Stiergespann vor einem Wagen, auf dem ein Fass liegt. —

stellung des lammtragenden Hirten mit sepulkralen Motiven zu einer stereotypen Formel geworden wäre, nicht hinreichend erklärt zu sein; sie ist vielmehr ein unverkennbarer Zeuge dafür, dass sepulkrale Vorstellungen vor allem mit der Figur des lammtragenden Hirten verbunden wurden! Dagegen muss es fraglich bleiben, ob ihr solche ausschliesslich zukamen; denn es ist wohl nicht mehr als natürlich, dass in den Vorstellungen des Beschauers beide Bilder zusammenflossen, und die mit dem einen Typus verknüpften Ideen unwillkürlich auch auf den anderen übertragen wurden; so wird auch der jüngere Typus öfters als Träger sepulkraler Vorstellungen anzusehen sein. Solche Auffassung widersprach keineswegs dem mit ihm verbundenen Gedanken von der Gemeinschaft Christi und der Seinen; denn der letztere musste sich bei dem durchaus auf die Enddinge gerichteten Sinn der älteren Christengemeinden vor allem auf die tröstliche Gewissheit der Grab und Tod überdauernden Lebensgemeinschaft mit Christo konzentrieren! Auch scheint mir das Auftreten des jüngeren Typus auf Grabplatten für seine sepulkrale Auffassung zu sprechen.

Es kann aber kein Zweifel bestehen, dass mit solchen sepulkralen Vorstellungen die Bedeutung der Hirtenbilder noch nicht erschöpft ist. Denn das Graffito mit den Eingangsworten des XXIII. Psalms und die Liturgie des Johannes[1]) sind ein unwiderlegliches Zeugnis dafür, dass die Vorstellung vom Guten Hirten sich nicht nur auf die Errettung von der Gefahr des ewigen Todes, sondern auf den Schutz überhaupt bezog, den der Gute Hirte seiner Herde gegenüber allen drohenden Gefahren in diesem Leben angedeihen lässt. Als Bestätigung dieser Auffassung kann die häufige Zusammenstellung der beiden Hirtentypen mit denjenigen Motiven

[1]) Vergl. den Abschnitt: Die Entstehung des lammtragenden Hirten.

angesehen werden, die die Hilfe Gottes in dem Augenblick höchster Gefahr veranschaulichen, also vor allem Darstellungen wie Jonas, Daniel und die 3 hebräischen Jünglinge; denn wenn diese auch vorwiegend eschatologische Bedeutung haben, so wird doch bei ihrer Darstellung und Auffassung der Gedanke an die durch sie repräsentierten geschichtlichen Tatsachen nicht ganz ausgeschaltet gewesen sein.[1]) Es ist natürlich nicht mehr festzustellen, ob diese Deutung einem der beiden Typen ausschliesslich oder vorzugsweise zukommt; wahrscheinlich hat man in dieser Hinsicht zwischen ihnen keinen Unterschied gemacht; ebensowenig erlaubt die Mehrzahl der Darstellungen einen Schluss darauf zu machen, welche der beiden besprochenen Vorstellungen in ihnen zum Ausdruck gebracht werden sollte; in vielen Fällen hat sicherlich überhaupt keine derartige Reflexion, sondern nur gewohnheitsmässige Übung den Pinsel und Meissel geführt.

Dass die Hirtenbilder auch Christum als Lehrer symbolisieren, lässt sich weder beweisen noch widerlegen. Jedenfalls kann diese Vorstellung nur eine untergeordnete Rolle in dem um die Hirtenbilder gewobenen Gedankenkreis gespielt haben, da sie sich nur durch ein inschriftliches[2]) und ein monumentales Zeugnis[3]) allenfalls belegen liesse!

3) Der sitzende Hirt auf den Fresken.

Ob diesem Typus mit Rücksicht auf sein nur episodisches Auftreten eine selbständige Bedeutung zuzuschreiben ist, muss zweifelhaft bleiben. Vielleicht hat die letztere Beziehungen zum Orpheusbilde, durch welches dieser

[1]) Auf sie reflektiert A. Heussner, wenn er die Entstehung des Bilderkreises auf den gemeinsamen Gedanken: „Gottgemässes Verhalten schafft Rettung“ zurückführt (Christl. Kunstblatt . . 1897 N. 8, S. 128. —

[2]) Aberciosepitaph. —

[3]) Fresko N. 101. —

Typus ja wie nachgewiesen formal bestimmt ist. Jedenfalls sind die bisher gegebenen Erklärungen[1]) wertlos, da sie auf eine ungenaue Reproduktion des Originals zurückgehen.[2])

4) Der melkende Hirt der Fresken.

Sein episodisches Auftreten macht eine Beziehung zu der Hirtenszene in der Perpetua-Vision sehr unwahrscheinlich, wenn sie auch durch eine Komposition[3]) nahe gelegt wird. Er hat wohl keine andere Bedeutung als die eines gewöhnlichen Genrebildes.

B) Bedeutung der Hirtendarstellungen auf einigen Sarkophagen und Werken der Kleinkunst.

Abgesehen von den im vergangenen Teil bereits besprochenen Monumenten dieser Kunstzweige erfordert eine grosse Gruppe unter ihnen mit Rücksicht auf die ganz eigenartige Verwendung des Hirtenbildes eine gesonderte Besprechung. Als erstes Problem tritt uns die Verdoppelung des Hirten entgegen, jene an den Ecken der Frontseiten korrespondierenden Figuren. Hat man in ihnen noch Darstellungen zu erkennen, die der Reflexion auf den symbolischen Inhalt des Hirtenbildes entsprungen sind? Für die frühesten derartigen Darstellungen muss die Entscheidung mangels jeglichen Anhalts noch vorbehalten bleiben; dagegen ist mit Rücksicht auf die späteren Monumente diese Frage entschieden zu verneinen! Denn

---

[1]) Schultze's Erklärung scheitert, wie bereits gezeigt, an der Unkenntniss des Originals. — An demselben Punkte erweist sich auch Martigny's Erklärung (l. c. p. 83) als falsch, der den Heiland zu den beiden Oranten sprechen lässt: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will Euch erquicken!“ —

[2]) vergl. Fresko N. 116. —

[3]) Fresko N. 50/119.

einer Zeit, die das hochverehrte, Christum selbst symbolisierende Bild mit genrehaften Darstellungen wie Landleuten und Fischern[1]) korrespondieren lässt, muss das Bewusstsein seiner ursprünglichen Bedeutung mehr oder weniger geschwunden sein! Wenn man ferner beobachtet, wie das Bild des Guten Hirten mit der Orans beliebig den Platz wechselt, bald mit ihr korrespondiert, bald selbst von ihren Pendantdarstellungen eingeschlossen wird, oder wie sich beide Figuren auf verschiedenen Monumenten ersetzen, ohne dass irgend eine Unterscheidung bemerkt wird, so kann man sich dem Eindrucke nicht verschliessen, dass diese Figuren nur noch besonders beliebte Dekorationsmotive sind, auf deren inhaltliche Differenzen das Zeitbewusstsein nicht mehr reflektiert hat. Auch die Tatsache, dass an den Ecken die Plätze des Guten Hirten ohne weiteres von jenen Endymionfiguren eingenommen werden, zeigt deutlich, dass man in jenem Bilde nicht mehr als einen einfachen Hirten sah! Somit wird man auch von den gleichzeitigen Pendantdarstellungen des Guten Hirten sagen können, dass bei ihrer Anbringung von einer Vergegenwärtigung der ursprünglichen Bedeutung derselben keine Rede mehr sein konnte.[2]) Dass das Bewusstsein derselben in der Sarkophagplastik des 4. Jahrhunderts allmählich geschwunden war, bestätigt die Tatsache, dass der Hirt selbst als Dekorationsmotiv immer mehr an Bedeutung verliert, bis er endlich — wenigstens in der römischen Kunst — am Ende des 4. Jahrhunderts überhaupt aus dem Formenschatze der Sarkophagbildnerei verschwindet. Es fehlt ja neben den bereits erwähnten Monu-

[1]) Relief N. 60 u. 61.

[2]) Grousset begeht sicherlich einen groben Irrtum, wenn er gerade in dieser Verdoppelung eine „Reaktion“ gegen die heidnischen Hirtenmotive und ein bewusstes Wiederaufleben der alten strengen Symbolik sieht! cf. Mélang. 1885 p. 167 s. —

menten[1]) aus der Sarkophagplastik im 4. Jahrhundert keineswegs an Kompositionen, die dem Hirten eine hervorragende Stellung einräumen und deswegen die Annahme einer symbolischen Deutung nahelegen. So wird er mit Vorliebe in umfangreiche Ernte- und Hirtenszenen hineingesetzt, die letzteren durch seine Grösse weit überragend. Zweifellos traut man diesen Kompositionen zu viel Reflexion zu, wenn man in der Verbindnng des Hirten mit Szenen aus dem Leben der Winzer eine bewusste Illustration zu der Parabel von den Arbeitern im Weinberge (Joh. XV,1 ff.) erkennen will;[2]) der Grund dieser Kompositionen ist die natürliche Verwandtschaft zwischen Hirtenszenen und Feld- und Weinbergarbeiten! Ob dem Hirten inmitten solcher Darstellungen noch eine symbolische Bedeutung zuzuerkennen ist, ist schwer zu entscheiden; der ganz genrehafte Charakter, den diese Kompositionen zeigen, die Anhäufung der Hirtengestalten bis drei auf einer Frontseite, ihr wechselnder Typus, die mangelnde Beziehung zu spezifisch christlichen Motiven, und endlich das bereits beobachtete Schwinden des Bewusstseins von der ursprünglichen Bedeutung des Guten Hirten in dieser Zeit, macht es sehr wahrscheinlich, dass auch den Hirtengestalten inmitten jener Genreszenen eine solche nicht mehr innewohnt!

Auch der Versuch grössere Kompositionen, die den Guten Hirten neben biblischen Darstellungen zeigen, auf einen einheitlichen Gedanken zurückzuführen und eine Art Homilie aus den Reliefs herauszulesen, muss mit Rücksicht auf den eigenartigen Kompositionsstil der christlichen Sarkophagdarstellungen abgelehnt werden; denn dieser ist offenbar so sehr durch äussere Momente beeinflusst, wie die überlieferten Muster, die traditionelle

[1]) Vergl. die Sarkophage mit inhaltlich zusammenhängenden Kompositionen.

[2]) Kaufmann S. 149 und Krauss Gesch., I. S. 122. —

Zusammenstellung bestimmter Motive und technische Rücksichten,[1]) wie symmetrische Anordnung, Raumausnutzung und Bevorzugung gewisser Darstellungen als Seitenabschlüsse, dass die Annahme eines hier zum Ausdruck gebrachten Gedankenganges wenig wahrscheinlich ist.

Das Ende dieser Entwicklung vom symbolischen Figurenbilde zum reinen Dekorationsmotiv bezeichnen dann jene Monumente, auf denen der Gute Hirte nur noch auf den Schmalseiten und Deckeln vorkommt; denn eine Zeit, der noch die ursprüngliche Bedeutung des Hirtenbildes lebendig gewesen wäre, hätte dieses Bild nimmermehr auf so untergeordnete Stellen der Sarkophagdekoration verwiesen!

Von den anderen Typen, dem sitzenden, melkenden und liegenden Hirten, könnte höchstens der erstere für die Frage nach der Möglichkeit einer symbolischen Auffassung in Betracht kommen, die aber durch eine nähere Prüfung der Monumente ausgeschlossen wird.[2]) Die anderen Motive aber erweisen sich sowohl durch ihre

[1]) Eine eingehende Studie hat über diesen Gegenstand der amerikanische Archäologe Meader veröffentlicht. — vergl. auch Portheim „Über d. dekorativ. Stil.“ S. 21. —

[2]) Nur eine Darstellung dieses Typus scheint den Anspruch auf eine mehr als dekorative Bedeutung machen zu dürfen; auf dem bekannten Sarkophag von Velletri (N. 145) erscheint er als Pendant zu dem lammtragenden Hirten und überragt gleich diesem durch seine Grösse alle anderen Darstellungen. Aber schon die Isoliertheit dieses Auftretens in bevorzugter Stellung macht es sehr unwahrscheinlich, dass er symbolische Bedeutung haben soll, und die Analyse des Dekorationsganzen, die als einziges Kompositionsprinzip eine möglichst erschöpfende Ausfüllung des Raumes unter Betonung und Hervorhebung der rein äusserlichen Hauptgliederungspunkte ergibt, zeigt deutlich, dass der Verwendung der einzelnen Motive keine Reflexion auf den gedanklichen Inhalt derselben zu grunde liegt; der sitzende Hirt setzt nur das in der Gestalt des lammtragenden Hirten angeschlagene Motiv fort und ist nichts weiter als „pastorale Staffage“ (Kaufmann l. c. S. 149),

Abstammung aus dem antiken Formenschatze, als auch durch ihren genrehaften Charakter als reine Dekorationselemente. [1])

Dieses Bild der Entwicklung bestätigen auch die Werke der Kleinkunst, die durch die überwiegende Zahl der Darstellungen des lammtragenden Hirten gegenüber den anderen Hirtentypen beweisen, dass diese Gestalt im christlichen Bewusstsein der Hirt κατ' ἐξοχήν war. Zwar zeugen die geschnittenen Steine durch die Hinzufügung des Monogramms Christi und der Buchstaben α und ω unverkennbar für die symbolische Auffassung des Guten Hirten; aber das bunte Gemisch von antiken und christlichen Motiven, wie es z. B. das Bleigefäss in Tunis zeigt, [2]) ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass in diesem Szenengenmenge der Gestalt des Guten Hirten keine besondere Bedeutung mehr zukommt. Die Verwendung des letzteren als reinen Dekorationsmotives zeigt drastisch der aus Knochen geschnitzte Messergriff.[3]) In ganz historischem Sinne ist dagegen das Hirtenbild auf dem Gewandklavus aus Achmin Panopolis aufgefasst. Diese in späterer Zeit sich geltend machende Tendenz,

[1]) Wenn auch der liegende und schlafende Hirte auf die Endymiondarstellungen der Antike zurückgeht, so verwehrt doch der christliche Glaube an eine Auferstehung die Annahme, dass in dieser Hirtengestalt auf altchristlichen Sarkophagen die antike Vorstellung von „dem sanften und erquickenden Schlummer von den Mühseligkeiten des Lebens" (Otto Jahn „Archäologische Beiträge" S. 51), der einen „ewigen Schlaf" bedeutete (W. Furtwängler „Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern . . ." S. 345 und Roscher l. c. S. 1246 ff.), zum Ausdruck gebracht wäre (cf. R. Rochette, Archéol. chrét. II p. 23 s.) Diese Gestalt ist offenbar mit den anderen antiken Hirtenmotiven in den altchristlichen Formenschatz hinübergewandert, ohne eine andere Tendenz, als die der Vervollständigung des Repertoires von Typen aus dem Hirtenleben zur Bereicherung der pastoralen Staffage.

[2]) Metalltechnik N. 1. —

[3]) Sonst. Gegenst. d. Kleinkst. N. 4. —

dem Hirtenbilde eine mehr historische Richtung zu geben, kommt auch auf der Darstellung der Lipsanothek in Brescia zum Ausdruck,[1]) die eine wörtliche Illustration zu der wie ein historischer Vorgang anmutenden Parabel aus dem Ev. Joh. X,12 u. 13 ist.

Das letzte gewichtige Wort zur Geschichte der Bedeutung des Bildes des Guten Hirten spricht das aus der Mitte des 5. Jahrhunderts stammende Mosaik aus Galla Placidia.[2]) Zu diesem Bilde hat nicht mehr der schlichte Hirtenknabe der Römischen Campagna, sondern der erhöhte Christus selbst zu Modell gesessen. Hier erscheint der Gute Hirte weniger als symbolische, denn als historische Figur; er trägt die Züge Christi, seine Kleidung ist die eines Königs, und sein Attribut das Kreuz! Die Kaiserin, die dieses Bild zu der hervorragendsten Zierde ihrer Grabkapelle wählte, sah in Christo dem Guten Hirten nicht mehr einen schlichten Hirtenknaben, eine Gestalt des alltäglichen Lebens, sondern für sie ist dieser Hirte eine erhabene, allem Irdischen entrückte Erscheinung, die wie ein König thront in den Auen seines Reiches, des Paradieses! Das ist die letzte und zugleich grossartigste Auffassung Christi unter dem Bilde des Guten Hirten auf den Werken der altchristlichen Kunst!

[1]) Sonst. Gegenst. d. Kleinkst. N. 1. —
[2]) Mosaik N. 7. —

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Leopold Clausnitzer, evangelischer Konfession, als Sohn des Lehrers Leopold Clausnitzer und seiner Ehefrau Klara geb. Schmidt, am 10. Januar 1874 zu Berlin. Nach Besuch des „Gymnasiums zum Grauen Kloster" daselbst und des Neustädt. Gymnasiums zu Brandenburg a. d. H., dessen damaligem Leiter jetzt Herrn Gymnasialdirektor a. D. Dr. Rasmus, ich die ersten Anregungen zu kunstwissenschaftlichen Studien zu danken habe, bezog ich im Oktober 1895 die Universität Berlin, um Theologie und christliche Archäologie zu studieren, zu demselben Zwecke später noch die Universitäten Halle und Erlangen. Ich hörte theologische, historische und philosophische Vorlesungen bei den Herren D. Beyschlag (†), Dr. Dilthey, Lic. Eichhorn, Dr. Falckenberg, Dr. Geiger, D. Gunkel, D. Harnack, D. Kleinert, D. Nic. Müller, Dr. Naudé (†), D. Pfleiderer, Dr. Scheffer-Boichorst (†), Lic. Scheibe, Dr. E. Schmidt, Lic. Stange, D. Strack, D. Weiss, Dr. Friedländer; an Übungen bzw. Seminaren liessen mich teilnehmen die Herren Professoren D. Kleinert, D. Weiss und Lic. Stange. Kunsthistorische bzw. christlich-archäologische Vorlesungen, hörte ich bei den Herren Professoren bzw. Privatdozenten: Dr. Bulle, Dr. Ficker, Dr. Graef, Dr. Haack, Dr. Kekule von Stradonitz, D. Nic. Müller, Dr. Winter, Dr. Wiegand; an den Übungen liessen mich teilnehmen die Herren: Dr. Bulle, Dr. Haack, Dr. Kekule von Stradonitz und D. Dr. Nic. Müller. Allen genannten Herren spreche ich für die mir geleisteten Anregungen und Förderungen im wissenschaftlichen Arbeiten meinen wärmsten Dank aus. — Am 6. Februar 1900 legte ich vor dem Kgl. Konsistorium zu Berlin die erste theologische Prüfung, am 11. Februar 1902 die Prüfung pro Ministerio ab. — Auf Grund der vorliegenden Arbeit bestand ich am 27. Juli 1903 vor der philosophischen Fakultät der Universität Erlangen die mündliche Prüfung zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde.